

رقم التسجيل: ١١٤٨٥٦
رقم التصنيف: ٨٥٨
المنشأة: المكتبة الاسكندرية

مدخل  
إلى

# الأدب الروائي الإنجليزي

الجزء الأول  
إلى  
جورج إليوت

تأليف: آرنولد كيتل  
ترجمة وتقديم: د. لطيفة عاشور



المكتبة القومية الإسكندرية

١٩٩٤

عنه ترجمة كاملة لكتاب  
مدخل الى الأدب الروائي الانجليزى

تأليف

آرنولد كيتل

ARNOLD KETTLE

by

An Introduction to the English Novel

ترجمة وتقديم

أ. د. لطيفة عاشور

الاخراج الفنى : ماهر الشمسى

---

تصميم الغلاف : أحمد عبد الغفار -

## فهرس

الموضوع	الصفحة
الفهرس	٣
● مقدمة الترجمة	٥
● كلمة المؤلف	١١
● القسم الأول : تمهيدى	١٣
١ - الحياة والنمط	١٣
٢ - الواقعية والتخيل	٢٨
● القسم الثانى : القرن الثامن عشر	٤٣
١ - مقدمة	٤٣
٢ - القصة الواعظة	٤٤
٣ - ديفور والتقليد البيكارى	٥٧
٤ - رينتساردسون وفيلدينج وستيرن	٦٥
● القسم الثالث : القرن التاسع عشر	٨٩
١ - مقدمة	٨٩
٢ - جين أوستن : اما ( ١٨١٦ )	٩٣
٣ - سكوت - قلب ميديلوثيان ( ١٨١٨ )	١٠٧
٤ - ديكنز : أوليفر تويست ( ١٨٣٧ - ١٨٣٨ )	١٢٣
٥ - اميلى برونتيه : مرتفعات وانرنج ( ١٨٤٧ )	١٣٧
٦ - ثاكارى - سوق الغرور ( ١٨٤٧ - ١٨٤٨ )	١٥٣
٧ - جورج اليوت ( ميد مارش ) ( ١٨٧١ - ١٨٧٢ )	١٦٧
● الاحصالات	١٨٥
● قائمة الاطلاع	١٩١
● الكشف	١٩٥

## مقدمة الترجمة

حرصت على ترجمة هذا الكتاب القيم للعربية ، رغم ما صادفني من صعوبات جمة فى سبيل ترجمته بما يجب من أمانة ودقة ووضوح ، ( حرصت على ترجمته ) لتقديرى العظم للكتاب ومؤلفه آرنولد كيتل Arnold Kettle الذى كان أستاذى والمشرف على رسالى للدكتوراه فى الأدب الانجليزى - بجامعة ليدز بانجلترا منذ حوالى أربعين عاما - وذلك اعترافا بفضل على ، وتعميما لهذا الفضل على قراء العربية من المهتمين بالأدب الروائى ، ونقده ، ونسواحي ابداعه ، ومضامينه الخلقية والاجتماعية . فمؤلفه انسانى بكل ما فى الكلمة من مدلولات ، ومهتم بكشف الحقيقة وتوصيلها لأوسع دائرة .

وآرنولد كيتل غنى عن التعريف فى مجاله - فهو أستاذ أكاديمى عظيم ، وناقد أدبى بارز وانسانى يعنز بالقيم البشرية ويدعمها فى كل مجال .

وقد تخرج من جامعة كيمبردج وعمل أستاذا للأدب بجامعة ليدز بانجلترا ثم أستاذا ورئيسا بقسم الأدب الانجليزى بجامعة دار السلام بننزانيا ثم أستاذا ومسئولا عن الأدب الانجليزى بالجامعة المفتوحة Open University بانجلترا .

والكتاب قيم ومفيد ويعتبر من أهم وأفضل المراجع للرواية الانجليزية - وذلك لاعتبارات عديدة أوضحها فيما بعد . وقد أوضح المؤلف ، فى كلمته ، بتواضع العلماء ، خطة الكتاب ومنهجه النقدى - وهو مكون من جزئين - ويتناول بالدراسة والعرض والتحليل عددا من الروايات الانجليزية الممتلئة - والتي تصلح فى مجموعها لتوضيح نشأة وتطور واهتمامات الرواية الانجليزية - جماليا وأخلاقيا واجتماعيا - وذلك من أوائل القرن الثامن عشر حتى منتصف القرن العشرين - ويصل فى هذا الجزء ( الأول ) الى الروائية العظيمة جورج اليوت وروايتها **ميدلمارش** - فى أواخر القرن التاسع عشر .



ويقول المؤلف عن الروايات التى يعالجها :

« فهى مترابطة . . بفعل التاريخ وكفاح الروائيين الفرديين - وهم أنفسهم شخوص فى التاريخ - نحو تشكيل فن حيوى وأمين من الوعى المتراكم لعصرهم » ( ص ٩٢ ) .

والكتاب مرجع هام ومفيد كما قدمت لأنه :

**أولاً :** يقدم لمتخصص الأدب الانجليزى طالبا كان أو أستاذا - منهجا متكاملا عن الأدب الروائى الانجليزى نسلته ومقوماته واهتماماته وأشكاله المختلفة لدى روائيين انجليز مشهورين وممثلين .

**ثانياً :** يقدم الكتاب أسس واضحة ومنهجية متكاملة لنقد الأدب الروائى دون أى تحيز لمنهج أو نظرية أو اتجاه نقلى بعينه - فهو يشير الى الاتجاهات النقدية القائمة ويضيف اليها اتجاهات ومبادئ يتبناها ويؤكدها .

**ثالثاً :** يبرز الكتاب للأديب عامة القيم الجمالية والمضمامين الأخلاقية لكل رواية ، كما يلقى الضوء على نواح ايجابية أو سلبية أغفلها القراء أو النقاد السابقون - وبذلك يضيف الكثير الى استمتاع القارئ بالرواية ، واقتباله على الأدب الروائى الجاد عامة - وقد يقوده هو الى ابداع مماثل . فيخلق بذلك جيلا جديدا من الأدباء المبدعين الهادفين عن وعى وادراك .

ويجدر بنا - فى هذه المرحلة - أن نبين ميزات منهج كينل فى كتابه بتصوير هذا المنهج من تعليقاته أو تصرفه أو تصريحاته بالنسبة للرواية أو الروائى الذى يتناوله .

يقول المؤلف :

« ان لمن الخطر دائما أن نتناول عملا فنيا على حدة ونحاول أن نستهلك منه بعض الصفات . فبمجرد أن نقوم بتصنيف كتاب أو نشرحه نواجه خطر عدم امكان رؤيته وحدة متكاملة بعدئذ . . . أضف الى ذلك أن كل عصر من عناصر الكتاب متصل اتصالا وثيقا ان لم يكن منسابكا بغره من العناصر الأخرى » ( ص ١٣ - ١٤ ) .

وهو بذلك يؤكد ويقتضى برأى هنرى Henry James الروائى والناقد المشهور فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، بأن الرواية كائن حى تتصل كل عناصره ببعضها اتصالا عضويا ويصيب كل

عنصر منها ما يصيب باقيها من حيوية أو ضعف . ولهذا فإن كينل يتناول كل رواية يعالجها على هذا الأساس - فهو لا يهتم بالأحداث أو الشخصيات على حدة لقيمتها ذاتها - بل بمدلولاتها - وينظر للرواية كعالم متكامل يتحرك فيه البشر في ظروف معينة - وأمام مبادئ وضغوط تفرض عليهم سلوكا معيناً - فيتفاعلون مع هذه المبادئ والضغوط وينصهرون بها أو يتمردون عليها .

ويتابع كينل في كل هذا يد الروائي في ابداءه خطوة خطوة ، كما يوصي بذلك الناقد الكبير برسي لابلوك Percy Lubbock في كتابه ، **صناعة الفن الروائي The Craft of Fiction** ويستطيع بذلك أن يكتشف عن الصفات الجذرية للعمل الأدبي ( الرواية ) : عن نواحيها الجمالية والأخلاقية والاجتماعية - ولو أنها كلها متضادة .

ويقول في هذا السبيل :

« اذ لا يكفي أن نقصر الرواية ( مثلها في ذلك مثل القصيدة أو المسرحية ) على نقاط تكوينها أو أسماها فحسب ، بل ان علينا أن ننظر الى كل رواية ككل ، قبل أن نحاول تقييم أجزائها أو حتى تصنيفها حسب حكمنا عليها » ( ص ١١ ) .

فيقول مثلا عن ( اما ) رواية جين أوستن :

« . . فان التشويق الغالب في رواية اما ليس مجرد معه جمالية ولكنه اهتمام أخلاقي » ( ص ٩٥ ) .

وعن فيلدينج وروايته **توم جونز** يقول المؤلف .

« وهذه البقة ( الواسعة المنسجمة ) هي التي تعطي رواية **توم جونز** نغمتها الخاصة ، وهي أيضا التي ( نسك أنها ) تباعد بين أولئك النقاد ، الذين يقلون عن فيلدينج في البقة بالإنسان الاجتماعي ، والذين يخطئون اذ يعتبرون تفاؤله تبليدا ( ص ٧٧ ) .

وعن ريتشاردسون وتحقيقه « دون قصد » موقفا مأساويا كما في رواية **كلاريسا** ونقدا اجتماعيا قويا ، يقول المؤلف :

« والحقيقة الدقيقة هي أن ريتشاردسون اذ تعثر في واحد من المآزق المعاصرة لوقته ، فقد حقق فنا له دلالة بالنسبة لفننا نحن » ( ص ٧٢ ) .

ويؤكد المؤلف في بحثه عن رواية **روبنسون كروزو** للروائي ديفو ان

« ... الرواية يجب ان تستمد حيوييتها من الاهتمام بالحياة الفعلية للناس » (٦٣) .

كذلك يهول فى فصل آخر :

« ان مصدر القيمة فى أى عمل فنى هو عمق التجربة التى يوصاها وصدقها » ( ص ١٠٠ ) .

ويوضح مخالفا لآراء نقدية سائدة ان :

« من المستحيل تقييم الأدب تفييما مجردا » ( ص ١٣ ) .

ويتحدث فى مجال آخر عن النموذج الفنى type وعن النموذجية typicality .

« انه ليس معدلا ، وليس أدنى مركب عام للصفات البشرية ، بل هو التجسيد لقوى معينة تلتئم معا فى موقف اجتماعى معين لتخلق نوعا مميزا من الطافة الأساسية ... » ( ص ١٦٤ ) .

ولذلك يرى كتل أن المرجع الأول والأخير فى تقييم العمل الأدبى هو النص . ولهذا فانه فى تناوله للروايات المختلفة يقتبس مقاطع طويلة أحيانا من الروايات ذاتها ليصور نفاشه ويدلل على وجهة نظره - وهو فى ذلك يتبع نفس منهج ف. ر - ليفيز ناقد الرواية الشهير المعاصر والذي كان أستاذا للمؤلف فى جامعة كيمبريدج . ( ولو ان كيتل لا يوافق فى بعض آرائه النقدية ) . وتتسكل الاقتباسات الطويلة ( أحيانا ) من النص أو من النقد ... صعوبة اضافية لصعوبات الترجمة - ولكنها تجعل العرض والتحليل موضوعين ومجسدين .

وللكتاب قيمة تراكمية بمعنى انه بعد أن يخلص المؤلف من دراسة ونقد احدى الروايات ينتقل الى رواية تالية - ولكنه اذ يفعل ذلك يربط بين ما يدرسه حاليا وما تمت دراسته قبلا - مقارنا أو مفاضلة بين روايه - وأخرى أو روائى وآخر - وهذا يسيلزم احاطة القارئ بالروايات المختلفة التى يناولها الكتاب : فنقول مثلا عن رواية من تفهعات واخراج لاصلى برونس :

« فنحن نعلم أنه ( هينكليف ) الى جانب البشرية ، ونضم اليه تماما كما نضم الى أوليفر نويست لنفس السبب الى حد كبير ... » ( ص ١٤٢ ) .  
كذلك يعول عن رواية توم جونز :

« ذلك أن توم وصوفى ، ميل كلاريسا ، ناثران ، يوران ضد المسوياب العائبة السائدة والمحترمة فى مجتمع القرن الثامن عشر » ( ص ٧٨ ) .

ويستطرد فيما بعد :

«... وتكمن قوتهما « الرجل الطبيعي والهمجي النبيل » فى تأكيدهما النورى لمقدرة الطبيعة البشرية على تغيير نفسها والعالم .. » ( ص ٨٠ ) .

كذلك يفارن بين جين أوستن وجورج اليوت فى الفصل الخاص بالآخيرة . ويبين فى هذا الفصل ، بعد الكشف عن النواحي العديدة لعظمة رواية **ميدلمارش** ، سبب قصورها فى النهاية عن تحقيق هدف مؤلفتها :

«... ومن هنا ينشأ اغراء جورج اليوت ، بمجرد قبولها المضامين الاجتماعية لقصتها ، أن تقدم « مصيرا » غير مقنع ومصطنع . فالنفسان فيها ( جورج اليوت ) لا يؤمن بهذا المصير - ولهذا فعندما ينسغل خيالها كليا فى فحص مشكلة وافعية للعلاقات الفردية تخنفى فكرة مصير اجتماعى محتوم ، ولكنها ( الفكرة ) نبغى دائما قابضة فى الخلفية - وتمتص ندريجيا حيوية الرواية ككل » ( ص ١٧٩ ) .

ويحرص المؤلف على ايراد آراء نقاد الرواية العديدين من معاصرين وسابقين - ويناقش تلك الآراء بلباقة وموضوعية ، يخلص منهما الى رأى متحفظ فى كثير من الأحيان بالنسبة لناقد أو آخر - ولكنه يبدى رأيه بكل حياد ودقة .

فيقول مثلا فى الفصل السبق الخاص برواية **مرتفعات واذرنج** لامبلى بروننبيه ، بعد أن يمرر ويؤكد بشدة ويبت بالتحليل والتصوير - أن الرواية واقعية ، وليست كما يشيع كثير من النقاد انها رومانسية وأن بطلها هيكليف مجنون يقول :

« ويوحى مستر ديفيد ويلسون فى مقاله الممتاز عن امبلى بروننبيه والذى أنا مدين له بعمق ( **واو أنى لا أتفق معه فى شرحه بأسره** ) بوجود مقارنة ليست بالضرورة مقصودة ... » ( ص ١٥١ ) .

كذلك يقول :

« ولقد علق مستر كلينجويولوس Klingopulos فى مقاله الشيق عن رواية **مرتفعات واذرنج** على « الطسعة الغامضة لهذه السكنة الخاومة » . وأنا لا أتفق معه فى تحليله ، ولكنه استحوذ على النغمة بمنتهى الافناع » ( ص ١٤٨ ) .

ويسخر كيتل فى تحفظ - بعد أن يبرز البساعة والبؤس والمعاناة فى رواية **أوايفر تويست** من أنها كانت تعتبر كتابا للأطفال فى العصر

الفكتورى • ويعلق بنفس النغمة على الآراء السائدة الخاطئة عن رواية مرتفعات واذرنج بعد أن يوضح حقيقتها الواقعية • ويقول :

« ذلك أن ما يفعله هيتكليف هو أن يستعمل بكل شراسة ضد أعدائه أسلحتهم ذاتها ••• وأن يقلب عليهم ( بعد تعريشهم من غللاتهم الرومانسية ) نفس مقاييسهم ليغلبهم في لعبتهم ذاتها » ( ص ١٤٧ ) •

ويقول مشيرا لرأى الناقد كلينجويولوس عن نهاية نفس الرواية :

« ولكن ليس هناك ايحاء بأن الموت فى حد ذاته انتصار : بل على العكس ، فالحياة هى التى تولد نفسها وتستمر وتزدهر من جديد » • ( ص ١٥١ ) •

والكتاب كله مكتوب بدقة وتعق وتركيز ، تتناسب كلها مع ادراك مؤلفه وحرصه على ابراز الحقيقة • وأسلوبه مركب متشابك ، اذ يعبر به المؤلف عن آرائه وأفكاره العميقة المتشعبة • وقد شكل هذا - كما قدمت - صعوبات فى الترجمة •

والكتاب مزود بقائمة مراجع ( ببليوجرافيا ) مختارة ، عامة وخاصة ، وتعليقات المؤلف عليها •

والخلاصة أن كل ما فى الكتاب ينبىء باحاطة المؤلف احاطة واسعة بعناصر الفن الروائى وأسس نقده وآراء النقاد بمختلف مشاربهم وعصورهم - كما يكشف عن حس مرهف بالقيم الجمالية وادراك دقيق للمضامين الأخلاقية ولتفاعل الانسان بمجتمعه ، والام بأهداف الروائيين المدروسين وحرصهم على كرامة الانسان وبشريته كل بقدر معين • وأخيرا وليس آخرا نلمس موضوعية وحياد النقد الوارد فى الكتاب ، وجدية المؤلف وحرصه على تصحيح الآراء الفجة والفاء الضوء على ما خفى من عناصر الرواية وقيمها الايجابية •

ويستلزم الكتاب فى قراءته نفس القدر من التأنى والتركيز حتى تكون القراءة مجدية ومجزية •

**لطيفة عاشور**

يناير ١٩٩٤

## ● كلمة المؤلف ●

ليس الغرض فى هذا الكتاب وما يعقبه ( الذى سيصل بالرواية الى عصرنا الحاضر ) محاولة التأريخ للرواية الانجليزية . ولكن لما كانت هذه كسائر ألوان الأدب الأخرى ، من نتاج التاريخ ، فقد حاولت - فى القسمين الأول والثانى ، أن أشير الى تطور فن الرواية تاريخيا - وأن أواجه - ان لم أجب بما فيه الكفاية على - الأسئلة الأساسية ، ألا وهى : لماذا نشأت الرواية ، ولماذا كان لابد من نشأتها حين نشأت .

ولا يدعى الجزء الثالث قدرا أكبر من التوفيق فى قتل الموضوع بحيا - فلقد تناولت من نتاج القرن التاسع عشر تسع روايات معروفة ، ( وضمنت ستا منها فى الجزء الحالى ) وحاولت أن أبرز بالتحليل بعض مسائل النقد التى تتجلى من دراسة كل . ولقد قادتنى لاتباع هذا المنهج ثلاثة أسباب بالذات :

( أ ) كان المجال قد اتسع مع بداية القرن التاسع عشر بدرجة تستحيل معها دراسته دراسة شاملة مسهبة .

( ب ) تميل الروايات للطول - ومن المفيد فى أى دراسة لهذا الموضوع التركيز على عدد من الروايات المحدودة البسيرة ( للقارئ العادى ) .

( ج ) يبدو أن كتاب الرواية قد تجددوا - باستثناء حالات مشرفة قليلة - مهمة التحليل والتقييم النقدى المنظم . وبالرغم من أنى لا أود أن يفهم - ولو للحظة واحدة - أننى أدعى لنفسى الوصول الى رأى النهائى عن أى من الكتب المدروسة هنا ، فلقد حاولت فى كل حالة أن أصل الى لب كل رواية ، وأن أطرح هذا السؤال : أى نوع من الروايات هذه ، وما موضوعها ؟ اد لا يكفى أن نقصر معالجة الرواية ( مثلها فى ذلك مثل القصيدة أو المسرحية ) على نقاط تكوينها أو أشخاصها فحسب ، بل ان علينا أن ننظر الى كل رواية أولا ككل ، قبل أن نحاول تقييم أجزائها ، أو حتى تصنيفها حسب حكمنا عليها .

ولا شك أن في اختياري للروايات بعض التحيز الشخصي . فإنا لا أدعي أنها أجود ما كتب من روايات في القرن التاسع عشر . ولقد استبعدت كثيرا من الكتب التي كنت أود لو استطعت تضمينها كتابي - واني لأشعر بالمرحاض اذ متلب ( ديكنز ) Dickens - أعظم القصاصين الانجليز - بكتاب لا يمكن اعتباره بأي قدر من التجاوز أجود ما كتب - ولو أن النقاد بخسوا قدره . وكل ما أدعيه للكتب التي اخترتها هو أنها روايات جيدة ( ولو تباينت في جودتها ) وليس منها ما يستعصى على القارئ ، وتتيح جميعها المجال لمسائل نقدية ذات أهمية ومغزى عام .

وكانت خطتي الأولى لهذا الكتاب أن أقف بـ ( كونراد ) Conrad عند بدايه القرن الحاضر . ولكنني تبينت بوضوح أن الوقوف هناك فجأة غير كاف ، اذ من شأنه أن يترك كل شيء معلقا ، فإبراز مسائل قصصنا المعاصر مع عدم محاولة الرد عليها لابد أن يبدو مقلقا ، وقد يدل على شيء من الجبن . ولهذا قررت أن أصل بالعرض الكلي ( ولو لم يستحق هذا التفخيم ) الى الوقت الحاضر وأن أقسمه الى جزئين . وينتهي الجزء الحالي برواية **ميدمارش** Middlemarsh . ولا أحسبها وقفة غير لائقة ، فرواية جورج اليوت George Eliot العظيمة هي ، لاعتبارات عديدة ، قمة القصص الفيكتوري . وسيسبدأ الجزء التالي بدراسة روايات هنري جيمز Henry James و صامويل باطلر Samuel Butler ومع أنه ليس بينهما ثمة وجه شبه فمن الواضح أنهما أقرب لمرننا من « جورج اليوت » ثم نمضي لبعالجه بعض الانجاسات والسجارب في قصص القرن العشرين .

وبودي أن أجزل الشكر للكثير من الأصدقاء ممن ساعدوا بتصحيحهم وأحاديثهم في تأليف هذا الكتاب ، وأخص بالذكر منهم الأستاذ بونامي دوبريه والسيد دوجلاس جيفرسون والسيد ادوارد والسيد أليك وست والأستاذ بازيل ويللي . ولا يعدل شعوري بالجميل نحوهم سوى حرصى ألا أنقرن أسمائهم بنقائص الكتاب الكثيرة ، أو بالأحكام ( وهناك الكبير منها ) التي لا يشتركون معى فيها . وهناك دين آخر أود ألا يبقى غامضا أو أكثر غموضا من ديونى لهؤلاء : فقد استعملت تعبير « القصة الواعظة » في كتابي للتدليل على نوع خاص من القصص - والتعبير - على حد علمى - ينتمى للكتاب ( ديفو ) ، ولكن دكتور ( ف . ر . ليفيز ) استعمله وطور مدلوله فى العصر الحديث . واني لأرجو ألا أكون - باستعمالى هذا التعبير - لمعنى أضيق كما أعنقد - مما اعتاد هو استعماله له - ألا أكون مجحفا لناقده يدين له بالكثير كل من قاموا أخيرا بدراسة جادة عن الرواية الانجليزية .

## القسم الأول

### تمهيدى

#### ١ - الحياة والنمط

« ان محاولة اقتناص اللحن والخدعة ذاتهما ، النخمة الغريبة غير المنتظمة للحياة ، هى التى تعمل بجهدهما المضنى على بقاء الفن القصصى »  
( هنرى جيمز )

لعل من الأفضل أن نبدأ - بعد الانتهاء من الدراسات التمهيدية - بالكاتبين ( بانيان ) Bunyan و ( ديفو ) Defoe وليست نقطة البدء هذه مبتكرة ولا حتمية ، ولكنها يسيرة . ذلك لأن كلا من ( بانيان ) و ( ديفو ) شخصية عظيمة عن جدارة وهما كاتبان رائدان لا يمكن اغفالهما فى أى دراسة للرواية الانجائزية ، كما أنهما ينتميان لخطين مختلفين من خطوط تطور القصص النثرى ، خطين يكونان مجموعتين مفيدتين ولو لم تفصلهما حدود مانعة .

وجدير بنا أن ننبين خطورة عملية « الخطوط » « والمجموعات » ، ولولا أن نقيضها - وهو رفض التفرقة - ورفض الاعتراف بأن « الكبرياء والتحامل » « ومرثفات واذرنج » مثلا يختلفان نوعيا اختلاف « دوقة مالفى » Duchess of Malfi « وميجر باربرا » Major Barbara - لولا أن هذا كان له أسوأ الأثر فى نقد الرواية ، لحاولنا الاستغناء عن هذه العمدة كلها .

وأنه لمن الخطر دائما أن نتناول عملا فنيا على حدة ونحاول أن نستخلص منه بعض الصفات . فبمجرد أن نقوم بتصنيف كتاب أو



تشرّجه نواجه خطر عدم امكان رؤيته وحدة متكاملة بعدئذ • أضف الى ذلك أن كل عنصر من عناصر الكتاب متصل اتصالا وثيقا ان لم يكن متناسبا ، بغيره من العناصر الأخرى • فليس فى الامكان الفصل بين « الأشخاص » « والقصة » ولا بين « الحكاية » « ومسرح الأحداث » •

ولقد كتب ( هنرى جيمز ) فى هذا الشأن يقول :

« كثيرا ما يتحدث الناس عن هذه الأشياء كما لو كانت بينها اختلافات جذرية ، بدلا من رؤيتها ذائبة فى بعضها فى كل لحظة ، وكأجزاء قوية الارتباط ، لمجهود تعبيرى عام واحد • وانى لأعجز كليا عن تصور « التكوين » على شكل عدد من المكعبات ، والاعتقاد بأن فقرة وصف – فى أى رواية تستحق الدراسة – لا يقصد منها الحكاية ، ولا فقرة حديث لا يقصد منها الوصف ، ولا لمسة صديق من أى نوع لا تشترك فى طبيعة الحدث ، ولا حدثا يستمد طبيعته المسلية من أى مصدر سوى المصدر الوحيد العام لنجاح العمل الفنى – ألا وهو كونه مصورا • ان الرواية كائن حي واحد ومستمر – كائى كائن حي آخر – وبقدر ما تحوى من حياة سوف نجد أن كل جزء منها يستمد شبيها من الأجزاء الأخرى » •

وهذا تعبير لعمري موفق محدد مانع • ولا يمكننا أن نصر دائما على أن النقد ، التحليلى منه والتاريخى ( وليس التعبيران ذاتهما مانعين بالنسبة لبعضهما ) وتتبع خطوط التطور ، ووضع الكتاب فى بيئته التاريخية – ( أن كل هذا ) غير مجد بل ومضلل الا اذا قادنا ذلك لرؤية الكتاب الذى ندرسه رؤية أوفى وأعنى وأكمل • وقد يكون من صالح المؤرخ والباحث الاجتماعى والعالم النفسانى أن يستخلص من روايات معينة عوامل تصور بحثه الخاص وتزيد من قيمته • وقد يكون من صالح ناقد الأدب – بقدر اهتمامه هو الآخر طبعا بالتاريخ ، وتصنيف وايضاح التطورات الأدبية – أن يفعل نفس السىء • ولكن علينا دائما أن نذكر أن الهدف الأول لدراسة الأدب هو تقييم كل عمل واصدار حكمنا عليه •

ومع ذلك فمن المستحيل تقييم الأدب تقبىما مجردا • فالكتاب لا يؤلف ولا يكتب فى فراغ ، وكلمة « قيمة » ذاتها تنضمّن مسنويات لبست « أدبية » فحسب • فالأدب جزء من الحياة ولا يمكن الحكم عليه الا من حيث دلالة على الحياة • والحياة لبست جامدة ولكنها تتحرك وتتغير • ولهذا فعلينا أن ننظر للأدب ولأنفسنا فى اطار التاريخ ، لا كونهات مجردة • « فالنقد » كما قال ( بلينسكى ) Belinsky الناقد الروسى فى القرن التاسع عشر – « هو علم الجمال فى حركة » وبالرغم من

أنه يجدد بنا أن نرى كل قصة كجزء من التاريخ ، وأن نربط قيمتها بقدر مساهمتها في تحقيق حرية الانسان ، الا أنه من المهم أن نذكر أن موضوع أحكامنا هو الكتاب ذاته ، وليس هدفه ولا ما يستخلص منه من مغزى اجتماعي ، ولا حتى أهميته كمؤثر تاريخي محدد .

وبهذا المفهوم الأخير تتفوق رواية **كوخ العم توم** Uncle Tom's Cabin على رواية **مرتفعات واذرنج** في الأهمية ولكنها ليست أجود منها ككتاب . ذلك لأنه بينما تستطيع الرواية الأولى أن تكشف للقارئ حقائق كان يجهلها قبلا ، وأن تحرك الضمير الانساني ، وقد حفزت البشر للذود عما اعتبروه عادلا وضروريا ، الا أن رواية **مرتفعات واذرنج** تنطوي على ما يستطيع أن يغير وعي البشر ، ويحبطهم علما حتى بما لم يخطر لهم على بال من قبل . وقد تستطيع الأولى توسيع مجال علمنا ، الا أن الثانية توسع مجال تصورنا .

ومساهمة « **كوخ العم توم** » في قضية الحرية الانسانية ( ويعلم الله حرصنا على عدم بخسها ) تعتبر وليدة الصدفة ، اذ كان في وسع شخص آخر أن يكتب قصة أخرى لها نفس الأثر تقريبا ، فهي نتاج شجاعة أكثر منها نتاج فن . ولو أن زنجيا أمريكيا قال لي « انها أكثر قمة في نظري من « **مرتفعات واذرنج** » لما استطعت أن أحادله ، ولكن لم يكن في وسع أي شخص آخر - أو على الأقل لم يوجد في الماضي من يستطيع - أن يكتب شيئا شديد السبب بـ **مرتفعات واذرنج** ، ولا يمكن لأي قارئ ممن تفاعل بكل كيانه مع هذه الرواية ألا يتغير بعد قراءتها - سواء تبين ذلك أم لم يتبينه .

وبعد ، فقد يكون من المستساغ أن نشير الى أن بكل الروايات التي تعتبر أعمالا فنية ناجحة ، عنصرين ليسا منفصلين تماما ولكن يمكن فصلهما بقدر ، ألا وهما عنصرا « الحياة » و « النمط » . فالفن كما قال ب - أ - هبولم B. A. Hulme « ينقل الحياة » ، ويتعين عليه أن يشعرنا بأن ما ينقله الينا بالكلمات على الصحيفة حياة ، أو يمت الى الحياة بصلة ما ، على أية حال . أما الروايات التي لا تمدنا بهذا الشعور بالحياة والتي لا نتجاوب معها بنسجد ملكاننا ، والتي لا « نستشعرها فوق نبضنا » على حد التعبير الشهير الذي لم يرد بعد ما يبرزه - تعبير ( كيتس ) Keats الشاعر - تلك الروايات قد تستحق بعض البحث ولكنها حتما لا تستحق طبعة ثانية . وفي الوقت نفسه لا تقتصر الرواية الجيدة على نقل الحياة فحسب ولكنها تقول شيئا عن الحياة - فهي تكشف عن نمط أو مغزى معين في الحياة .

ويحذر بنا أن نؤكد أن العنصرين - الحياة والنمط - ليسا منفصلين .  
فلو أننا تساءلنا عن أى رواية معينة « حية » بفولنا « ما الذى يمددها  
بالحيوية ؟ » لوجدنا أن هذه الحيوية مرتبطة بنظرة المؤلف للحياة ، وهذه  
هى التى تحدد ما يضع وما يغفل فى كل جملة .

وفى الباب الأول الرائع من رواية **الكبرياء والتعامل** وهو الذى  
يقبض فوراً بالحياة ، ويملأنا بشعور حاد عميق بها ، لدرجة نعلم منها  
مباشرة الكثير عن أسره بنيت Bennet - لا سبيل الى تلك الحياة الا بنغمة  
جين أوستن Jane Austen المميزة ، تعميمها التهكمى فى البداية ،  
ونخيرها للألفاظ ، وما تورده بين الأقواس ، وتحديدها فى كل نقطة ولحظة  
الكيفية والوجهة التى تركز عليها انتباه القارئ . وعنصر الاختيار موجود  
حتى فى التصوير الفوتوغرافى - اختبار الموضوع والتكوين والضوء -  
وهذا يكشف نواح من عقل المصور . وفى حالة الكاتب - حتى الذى يتبع  
المنهج الفونوغرافى أو يتوخى منتهى الدقة فى النقل - نجد العملية أوسع  
بكثير ، لأن كل كلمة يستعملها تنطوى على الاختيار - وهو اختيار يعتمد  
على طبيعة الشخص ونظرته للحياة والمغزى الذى يقرنه بما حوله - ولو لم  
يكن هو على علم بذلك .

وبالرغم من هذا كله ، فيمكن على العموم أن نتفق على أن عنصر  
« الحياة » فى بعض الروايات يطفى على عنصر « النمط » وهناك كتاب  
- ومنهم عظماء - يطفى فى كتبهم التألق على الحكمة ، والحيوية على  
المغزى . **وديفيد كوبر فيلد** واحد من تلك الكتب - فهو رواية تفتقر كلها  
الى ما أعنى « بالنمط » - وقد يكون للأجزاء الأولى نصيب منه : - نمط  
سلسلة كفاح ديفيد ، ( ولو أنه سلبى ) ضد قوى الشر - مبردستون  
Murdstone ومصنع لندن - ، ولكن بمجرد أن تنتهى ( ولا تحل ) سلسلة  
الكفاح هذه بفضل بتسى تروتود Betsy Trotwood أو عامل الصدفة ،  
يخفى النمط كلها ، وتحل محله سلسلة الحوادث والنوادر والتلفقات ،  
واصرار على « الشخصيات » ( ولا غنى هنا عن الأقواس ) كأفراد أسرة  
ميكوبر Micawber .

والنتيجة هى أن كتاب **ديفيد كوبر فيلد** ان نقل لنا بعض الحياة  
فانه لا يلقننا الا القليل جدا عنها . فمن العسير أن نحدد موضوع الكتاب  
- اللهم الا أنه الفتى ( ديفيد كوبر فيلد ) ، وحتى هنا نجد أن حياة ديفيد  
لم تقدم بطريقة يصح اعتبارها ذات مغزى . فهو يولد ويرزق بزواج  
أم قاس وعمة طيبة ويمر بسلسلة من المغامرات ، ويتزوج للمرة الثانية

( بعد أن توضع مساكل الزيجة الاولى - غير الموقفة - بسهولة على الرف )  
وينصرف على عدد كبير من الناس الطيبين - وبعضهم شخصيات سيئة -  
وكل هذا - أو اغماجه - مسأل للغاية وكثيرا ما يكون سييفا جدا - ولكن هذا  
فقط - فلبس هناك « نمط » .

و « النمط » لبس عنصرا جماليا بالمعنى الضيق ، ولا هو ما كان  
يسميه النقاد أمال كلايف بل Clive Bell « بالقالب » أو « الشكل »  
( كنهينى للحبات أو الفحوى ) ولكنه الصفة التى تضاف على الكتاب وحدانه  
ومعناه ، وتجعل من فرائده تجربة كاملة مستساغة . وهذه مسأله يمكن  
منافستها - جزئيا وجزئيا فقط - بالتعبيرات التى يستعملها دعاة « القالب »  
أو « الشكل » . وأحيانا يكون لنمط الكتاب فعلا طابع هندسى . ولقد  
عالج السيد إ . م . فورستر ( أ ) E. M. Forster السوفاء  
The Ambassadors لـ ( هنرى جيمز ) على هذه الأسس ، ولقصة  
« ثنائى بويوتون The Spoils of Poynton » نمط قالبى أو شكلى .  
ملحوظ : ومن الأمثلة المبكرة لهذا النوع قصة « إنكوجنيتا Incognita » للكاتب  
كونجريف Congreve ومن قصة صغيرة جميلة ، يتناجى فيها زوجان  
من الحبس ويرقصان ويتبادلان الرفاق ، بنفس الدقة والرشاقة التى  
اعندنا اثنائها بالرقصات الشكلية المستوحاة فى القرن الثامن عشر  
وقيمة هذا النوع من القالب « الهندسى » مسأله شقيقة . ويجدر بنا  
على العموم معالجته ببعض الحرص ، بسبب الميل لاستعمال هذه « القوالب »  
أو « الأشكال » لذاتها أو بسبب سبب ، وحده . فاضعاً لك نمط الرقم ( 8 )  
على قصتك عملية مجددة فقط بقدر ما لهذا النمط من مغزى يوضح  
ما نقول . وللأنماط الهندسية المجردة فعلا بعض المغزى فيما يتعلق  
بالحياة . ومنها فى ذلك مثل تلك الأنماط الشكلية التى نتبينها فى  
الرقصات المتصلة اتصالا مباشرا بطقوس الخصوبة والحصاد .

ولكن من العمليات العقلية أيضا مرادفات شكلية دقيقة : فـ  
السفراء الذى يقارنه السيد إم . م . فورستر بالساعة الرملية ( ب ) هو فى  
الواقع المرادف الشكلى لما سماه الاغريق الانقلاب ( ج ) وهو الموقف الذى

---

( ١ ) توفي فورستر سنة ١٩٧٠ م . بعد نشر هذا الكتاب بعشرين سنة تقريبا . ل . ع

( ب ) زحاجة لها شكل الجعران أو الدبور بها قدر من الرمل ينتقل من جزء الى  
آخر فى مدى ساعة . ل . ع .

( ج ) تغيير مفاحى فى الحياة أو الخلط أو التمثيلية . ل . ع .

انبثق عنه - كما لاحظ أرسطو - الكثير من السخرية ( أ ) والمآسى . وهذا فى ظنى هو بيت الفصيد ، فالشكل مهم فقط بقدر ما يضيف من مغزى . ومن شأنه أن يعمق المغزى بقدر ما له من قرابة حقبة أو بقدر فاعليته كرمز أو وسيلة ايضاح - لمظهر الحياة الذى يعمل الكاتب على نقله أو تصويره . ولكن الشكل فى حد ذاته ليس ذا مغزى - ولب أى رواية هو ما تقوله عن الحياة .

اذن فعندما نقول ان الحياة فى رواية ما تطفى على النمط ، فاننا فى الواقع نقوم بنقد لنوع ملاحظة الحياة التى ينقلها الكاتب - فالنمط الذى يفرضه الكاتب هو خلاصة رؤيته لما يحاول معالجته من الحياة . فالقول بأن ديفيد كويرفيلد من الروايات التى يطفى فيها البريق على الحكمة - والحيوية على المغزى ، هو قول - ولو لم يكن تافها - له الكثير من النبرات المضللة . ( الا اذا كنا على وعى كامل بطريقة استعمالنا للكلمات ) . فمثل هذه العبارة قد تعنى فصلا فعليا بين الحبوية والمعنى ، أو إيجاء بأن المغزى أو النمط ليسا سوى مادة يمكن فرشها كالمربى على مسطح من الحياة ، بينما الواقع أن المغزى لا يبرز الا من نظرة الكاتب ذاتها للحياة .

وحيوية ديفيد كويرفيلد فى الواقع محدودة بفعل فسل ديكنز فى حكم وتنظيم المادة الأولية للرواية تنظيما ذا مغزى . فمفسر ميردستون أكثر حبوية من أجنس ، لا لسبب الا لأن ملاحظة ديكنز له أكثر عمقا - معنويا وجماليا - ولا يمكن الفصل بين الاثنين - من ملاحظته لأجنس .

والجزء الأخير من الكتاب ( باسئناء بعض التجليات ) ممل لسبب واحد وهو أنه يفتقر الى صراع مقنع ، وبتعبير آخر - الى مغزى خلقى ( يضافى عليه ) نمطا .

اذن لم كل هذا الاجتهاد للفرقة ، النى لا ننكر أنها غير طبيعية ، بين الحبة والنمط <sup>٩</sup> انه بكل بساطة لأن عددا كبيرا من الكتاب انجهوا عمليا للفصل بين الاثنين ، وأن جميعهم تقريبا باثروا عملية كتابة الروايات بتشيز لانجاه أو آخر من الاثنين . فبدأوا اما بنمط بدا لهم صحيحا وحاولوا حقه بالحبة ، أو بدأوا باهتمام غير محدد بالحياة ، وحاولوا أن يجهوا نمطا ينبثق منه . وأنا لا أود بالطبع أن أوحى ولو للحظة واحدة - بأن هذا لا يعدو أن يكون تبسيطا بدائيا لمسألة منابع الابداع الفنى ، وهى مسألة عميقة ومعقدة للغاية .

---

( ٩ ) المقصود هنا هو سخرية القدر Irony of fate لـ ع .

وكيفية خروج رواية معينة ، أو أى عمل فنى ، الى الحياة مسألة شائعة ولكنها تبعد كثيرا عن مجال هذا الكتاب - والذي نود أن نؤكد هنا هو أن الرواية فى القرن الثامن عشر سارت فى خط تطور واحد - خط يضم مثلا روايتى **أسفار جاليفر** ، **جوناثان وايلد** ، حيث نجد بوضوح أن النمط هو الاهتمام الأول والوحيد للكاتب . وفى هذا النوع من الروايات لا يكون مجعنا أن نقرر أن المؤلف قد بدأ بالنمط ، نظرته الخلقية للحياة ، وأن مختلف عناصر الرواية وعلى الأخص الأشخاص والحبكة - تنبع النمط باستمرار ، وبمعنى خاص تشتمل منه . فجاليفر مثلا - رغم كونه شخصا مقنعا تماما لاغراض المؤلف **سويفت** Swift ، لبس له وجود مستقل ، ولا نشعر بأى رغبة لتجريد من القصة بنفس الطريقة التى يمكن بها تجريد مستر ديك مثلا فى **ديفيد كوبر فيلد** .

وقد وصف البعض نوع الرواية الذى أشرت اليه أخيرا بنعت ممتاز هو « القصة الواعظة Moral Fable » ومؤلف « القصة الواعظة » لا يهتم ضرورة بالخلق أكثر من باقى كتاب الرواية فـ ( جوزيف كونراد ) Joseph Conrad (رواياته لا تنتمى مطلقا لهذه المجموعة) يرى أن الاكتشاف الخلقى « هو السمة الأساسية للرواية ، والفارق - وهو هام - هو أنه يبدو أن المؤلف فى القصة الواعظة يكون قد توصل للاكتشاف الأساسى قبل خلق الكتاب . وبعبارة أخرى يبدأ كاتب القصة الواعظة برؤيته ، بها يعنبره « الحقيقة الخلقية » ثم يحاول ، كما يقال ، أن « ينفخ بروح » الحياة فيها . وفى أثناء تلك العملية تغدو « الحقيقة » الأصلية بلا شك عميقة وغنية وحية بدلا من مجردة ، ولكن الفكرة الأصلية المجردة يكون لها تأثيرها لا محالة على الكتاب .

ر كل الروايات الجيدة ، ككل الأعمال الفنية الأخرى - محسوسة لا مجردة . ولكن وصف الفكرة الأصلية لرواية ما بأنها مجردة لا يعنى بالضرورة الحكم ضد الفكرة أو الرواية . فلا بد للكاتب أن يبدأ من نقطة ما ، وليس هناك من سبب ظاهر يمنع أن تكون نطفة رواية حقيقة مجردة تادرة على التعبير المعجم . وكون موضوع قصة **كانديد** Candide افلاس فى الاعتقاد بأن « كل شئ خالق على خير وجه لتحقيق خير العالمين » لا يمد رواية فولزير بالقوة ولو أنه يحدد حتما نوعها كرواية . ولكن من الواضح أنه اذا كان الكاتب الذى يبدأ بالحياة - كما يفعل **ديكنز** فى **ديفيد كوبر فيلد** - يميل لكتابة كتب مائعة وغير منظمة - فان كاتب القصص الواعظة يميل نحو بعض الصلابة والتحديد .

وإذا أدت بدأت « بحقيقته » مجردة ، حتى ولو كانت عميقة ، فمن المسر عليك أن نتجنب الإغراء لصياغة الحياة في قالب رؤيتك . وهذا هو السبب في أن كتابا مثل ثلاثيته يبدو هنساً - رغم كل نألقه . اذ لا يملك القارئ أن يستبعد الشعور بأن الفرصة جد محدودة للتعبير عن الكتاب أى ظاهرة من مظاهر الحياة التي يتصادف عدم اتفاقها مع نظرية فولتر . وهذا لا يعني أن ثلاثيته تفتقر للحياة ، فلها كل الحيوية المستمدة من نظرة الكاتب للعالم ، تلك النظرة الجريئة اللادعة ، ولكنها حيوية ( فولتر ) نفسه ، وليست حيوية العالم الذي يتضمنه كتابه .

وبحسب اد نقرر أن القصة الواعظة تصور فكرة عن الحياة نقرب من لبها وصعوباتها . وقد تكون الفكرة مثلا أو حكمة ( كما في قصص المسز حنا مور Mrs Hanna More « مقدس كلبا قوى البنية وصحى » وقد تكون شيئا أكثر غموضا ، كسطورة للحياة ( كما نجد في أسفار جاليليه ) والكلمة المستتركة هي « تصور » . وقد يكون التصوير عملا فنيا ، وشا . يعني مدلول ما انبثى منه ، كما ينبت وجوده كتصوير ناجح . ولكن الخطورة تكمن في أنه سيكون حتما محدودا لاضطراره لتصوير شيء آخر بدل أن ينطور حرا على أسس نموه الذاتي - فالتصوير بطبيعته لا يصبح أن يفلت أبدا من أيدينا ، ولا يصبح أن يغيب الغرض منه عن ناظرنا ، والا استحالة شيئا آخر غير التصوير (٣) .

ويستفحل الخطر فيما يخص « بالقصة الواعظة » إذا بعين عليها تصوير فكرة مجردة ذات قالب محدد ، ذلك لأن الأفكار المجردة - وخاصة الحكم المجردة ( « الفرصة سانحة دائما لاصلاح ما اختل » ) تنطوي على تبسيط للحباه مبالغ فيه . وهي تؤدي بلا شك الغرض المقصود لفنره معينة ، ولكنها لا تعتمل الكثير من الجس أو السبر أو التدقيق . والفن الجيد بما فيه التصوير الجيد لابد أن يجس ويدقق ويسبر الغور . وإذا بدأنا ندق في الحكمة « الفرصة سانحة دائما لاصلاح ما اختل » لوجدنا للأسف أنها لا تصدقنا دائما - واحدى صورها ( رواية تشارلز ريد Charles Reade مثلا ) معرضة لأن نسعنا لا بمواجهة كل مسائل الحياة البنى نثرها ، بل بتجنب الكسر منها .

اذ فمن العوامل التي يحتمل أن تحدد أو تضعف « القصة الواعظة » ارتباطها بوجهة نظر غير أمينة - أو مبالغ في تبسيطها - عن الحياة . وهذا في الواقع هو العامل المحدد لمسز هامور أو ( المسر أو لصص هكسلي Mr Aldous Huxley ) . وتتجنب الرواية الجيدة هذا النوع من التحديد

بأساسي ومبيلتين : فاما أن ينصادف أن تكون الحقيقة ، التي نبحث ، بصورها  
تصويرا مناسبة ، هي نفسها على درجة من الصدق والسبغ بمادة الحياة ،  
تتكونها من نحل البحث والتدقيق العميقين ( ولعل هذا السبب صمد - رعم  
نفسها - رواية جوفائين وإيالة كنية فيلدينج عن المجتمع البورجوازي )  
واسمها أن الكاتب وهو يقص قصته الواعظية يملأ ما خلعه  
بروح الحياة وشهائدها - في عملية التصوير نفسها -  
. . . بدرجة تجعل القصة تبدو على الفكرة التي أثارها .  
ويبدو لي أن أسفار جاليفر كتاب من هذا النوع . فهو قصة ( أو سلسلة  
من القصص المختلفة ) تعبر بوضوح وإصرار عن نقد سوييفت الخالي  
للمال . ويحمل الكاتب باستمرار على توجيه الصورة الخرافة لهذا الغرض  
حتى يتجنب مشكلة اندماجنا كلياً أو « نسبنا أنفسنا » في الكتاب ، وينوف  
كل التأثير على قدر ونوع الشعور الأخلاقي الذي ينطوى عليه الكتاب .  
( مع ذلك فحينما نسأل - على أساس فلسفة محدودة - ما الذي يقوله  
( سوييفت ) ؟ وما الذي يجب من قيم أخلاقية ، نجد من المسجل  
( على أساس الكتاب نفسه ) إعطاء اجابة تناسب نوع التجربة التي  
تألفها .

هل الانسان حقيقة هذا النوع من المخلوقات الذي قدمه سوييفت ؟  
ما هو صوره الايجابي عن الحياة ؟ وما هي الفلسفة التي ضممها كتابه ؟  
ولا تدير الأسئلة سوى صدى أجوف . والحقيقة هي أننا لا نكاد نجد لا في  
عصرنا ولا في القرن الثامن عشر من يوافق على فلسفة سوييفت ( وعلى  
تأليفها ) أو يعتبر الفكرة التي أوردتها عن الانسان لا ثقة . فقد جمع الرجال  
في القصة - ومع ذلك نفى القصة وتبعى قونها الأخلاقية العظيمة .

وقد لا يكون آراء سوييفت ( اذا أخذت كأحكام جادة ايجابية على  
الإنسان ) مقبولة في نظرنا . ولكن سموره بالحياة ، وبالحقيقة  
الواقعية - عميق ومثير لدرجة ان عدم لباقة آرائه لا تهمنا . وبعبارة أخرى  
فان عمق فلسفته ينتفي بحيوية ادراكه . ولهذا فكما أسرار « دكور  
لبفسز » عن الكتاب الرابع العظيم من أسفار جاليفر « قد يكون لسلا  
هو يهينهم كل مظاهر التعقل والكن سلالة ياهو تستأثر بكل الحياة » .  
فقد لا نقول لنا سلالة « ياهو » كثيرا عن كنه الانسان المجرد ولكنها نقول  
كثيرا عن الانسان العادي - الناس الذين عرفهم سوييفت - وهذا القول



هو ما يميل المتفائلون أو ذوو الامتيازات لتناسيه أو تجميله أو  
تزييفه (\*) .

والذين يحرصون على المحافظة على الفكرة الخيالية ( غير الواقعية )  
عن مجتمع القرن الثامن عشر كعالم متكامل رقيق أنيق خير ومنطقي - حتى  
ولو كان أرسطوقراطيا - لا يجدون بدا من احالة « سويفت » لعيادة طبيب  
نفساني . فليده - كما أكدوا لنا - كل أعراض حالة anal-erotic وهذا  
يفسر كل شيء - وليس نادرا ولا جديدا أن « يحرص مؤلف النظم الزائف  
أو القصص التافه الرخيص على السخرية من المؤلف الملهم ويرميه  
بالجنون » .

وهذه - كما كان الشاعر بليك Blake يعلم جيدا - من أقوى  
الخدع والأغلال التي تصوغها عقول أشخاص معينين تحقيقا لأغراضهم  
الخاصة . ولكنها لا تفضى على رواية **أسفار جاليفر** لأنها لا تفاح في تحليل  
التورة والاستياء اللذين يبعثان الحياة في رواية سويفت . فليست  
**أسفار جاليفر** في حاجة لشرحها لعلماء القرن العشرين النفسانيين ،  
ولو صادفتنا اى صعوبة في فهمها ( وليس هناك مبرر وجيه لذلك ) ففي  
رسوم هوجارت Hogarth وقصص فيلدنج لمحات أفيد لهذا الغرض  
من نظريات فرويد .

ولكن نقطنى المباشرة هي أن **أسفار جاليفر** تنجح كقصة واعظة رغم  
نقط الضعف في فلسفة سويفت الايجابية . ويرجع نجاحها كليا الى  
استياء « سويفت » بطابعه الخاص ، وهو الذى يبعث الحياة في القصة  
ويحرك خيالها - وهذا الطابع الذى يحرك الحياة - الشعور بانتهاك كرامة  
الانسان فى عالم سويفت هو الذى يجعل الكتاب عظيما ويقلل من أهمية  
فلسفة سويفت وما يشوبها . وفي **أسفار جاليفر** غضبه مرة لما فعل  
الانسان بأخيه الانسان وهذه لا تنبع من فكرة مجردة ولا من حساسية  
هسنبرية ، بل من واقعة جريئة وقدرة على مواجهة حقائق مجتمع القرن  
الثامن عشر - شعور صامد بالحياة . وهذا هو ما أفلح سويفت فى بنه  
فى روايته وفى أسلوبه النثرى .

(\*) أن من المبالغة فى التبسيط أن نسوى بسداحة بين سلالة « هويهنهم » وبين الطبقة  
الراقية فى القرن الثامن عشر - المهذبة ، المستنيرة ، المنطقية ، وبين سلالة « ياهو »  
وعامة الشعب الذين أسكرهم التراب . ولكن المقارنة موجودة - وعدم الرضى الذى نلمسه  
عن سلالة « هويهنهم » وفلسفتهم التى تحيد دائما قليلا عن الصواب - يتفق تماما مع عدم  
لياقة المذهب المنطقي فى القرن الثامن عشر من الناحية الانسانية - رغم كل ما يتصف به  
من « استنارة » .

ومن نقاد الأدب من يعتبرون أسلوب الكتابة - كنسيف الزهور - مهارة جذابة . وكثيرا ما يفرر هؤلاء ان أسلوب سويقت منال يحتذى لمن يريدون اجادة الكتابة . والواقع أنك لن نستطيع أن تكتب مثل سويقت الا اذا شعرت بما شعر به سويقت ورأيت الحياة كما رآها هو .

اذن القصة الواعظة نوع من القصص ، وخط من خطوط التطور سنحاول تتبعه في القرن الثامن عشر من بانبان Bunyan فصاعدا . وهي لا تبدأ بالطبع بـ بانيان فجدورها تصل في الأصل الى القصص التي تصور تعاليم الانجيل الخلقية والتمثيلية الخلقية المعروفة في القرون الوسطى ، وخطب الوعظ التي أنصت اليها عامة الشعب قرونا عديدة كل يوم أحد في كل قرية ومدينة ، وهي جزء من التقليد المجازي الذي كان له أعمق الأثر في وعي رجل العصور الوسطى . ولقد رأينا من قبل أن نمطها يصور ويستمد من فكرة أو مسلك خلقى عام ، وسنرى أن هذا التمسك بالنمط هو سر قوتها ، بل يمكن أن يصبح بسهولة مصدر ضعفها - اذا كان النمط غير ملائم .

وهناك أيضا في مقابل القصة الواعظة خط آخر لتطور القصص الانجليزى ينبع من نوع مضاد من الاهتمام بالحياة والولع بها . فالكتاب ناش Nashe و ديفو Defoe و سموليت Smollet يعالجون بعض الموضوعات الخلقية - بدرجات متفاوتة - ولكن لب قصصهم لم يكن يوما ما فكرة ولا نظرية مجردة ، وليسوا رمزيين بأي حال . واهتمامهم الواعي بمغزى الحياة الخلفى أقل من اهتمامهم بتضاريسها . وهم يوجهون مواهبهم أولا وقبل كل شيء لبث الصفحات بالحياة ونقل الشعور بطبيعة الحياة كما تعيشها شخصيات كتبهم الى قرائهم . فاذا ما خرجت كتبهم بنمط ما ، فان يكون من النوع الذي تفرضه فلسفة الكاتب الواعية على مادة الكتاب ، بل نمطا ينبع بطريقة أو أخرى من « الشعور بالحياة » في كتاب بعينه .

واذا كانت القصة الواعظة قد نمت من أدب التمثيلات الخلقية في العصور الوسطى وهي تطور للفن المجازي فان القصة غير الرمزية الجديدة كانت نتاجا مباشرا لانهايار عالم العصور الوسطى . وهي متصلة على الأخص بتطورات معينة مثل نمو العلوم وبداية الصحافة . وليس من نتاج الصدفة أن كلا من « ناش » و « ديفو » كان صحفيا ومؤلف كتيبات ، ولم يكن انشغالهما بأمور عصرهما ومشاكله نتيجة اهتمام بالمعيشة وبكسب

الديتس • وكان شغلها الدائم ما أصبح يسمى ببعض النجواز « الاهتمام الانساني » •

« والاهتمام الانساني » يعنى فى عصرنا الحاضر انشغالا بالحياة يختلف عن الاهتمام الخلقى المعمم وهو بالتأكيد نقيض للاهتمام الرمزى • وقصص الاهتمام الانساني ، فى صحفنا تافها ، أو ميرة فهى فى الواقع قطع من الحياة وهى النواحي العابرة فى التجارب — وتكون أحيانا ساذة وأحيانا ممثلة ، ولكن ليس لها أى مغزى بالمرّة ، وبعبارة أخرى لبس فى مفدورك أن يستخلص منها شيئا سوى الخلاصة العامة : « وبعد فالحياة تجري هكذا » •

وعندما ألفت القنبلة الذرية على ( هيروشيما ) احتل الحادب مركز الصدارة بين أخبار الصفحات الأولى ، واختلفت الآراء والأذواق فى الحكم عليه كحدث « درامى » أو « منير » أو « ذى عواقب وخيمة » ودرست كل التفسيرات السياسية والخلقية — بكثير من الخلط — فى المشالات الرئيسية • ثم بدأت تزحف تدريجيا « قصص الاهتمام الانساني » : ما هى مشاعر أهل ( هيروشيما ) عند سقوط القنبلة ؟ وما هو شعور الشخص الذى جذب الصمام الذى أسقط القنبلة ؟ وما نوع الحياة التى عاشها قائد الطائرة بعدما عن عملية القاء القنابل ؟ ، وكم من الزمن توقف الترام ؟ وكيف نجا مستر ميتسوتو بأعجوبة ؟ وتقديم قصص الاهتمام الانساني فى صحفنا دائما من وجهة نظر خلقية محايدة ، وبدون مغزى هو بالضبط العامل الذى يجعلها فى أغلب الأحيان تسير الاشبهزاز • فالاهتمام « بتضاريس » الحياة دون محاولة تقييم التجارب المسجلة فى القصة لابد وأن يقود الكاتب فى النهاية للتجرد من المسئولية • وهذا هو الخطر الذى يتعرض له الروائى الذى يظن أنه يستطيع تجاهل النمط •

وليس من الانصاف أن نقرن « ناش » أو « ديفو » بعناصر انحطاط صحافة الاثارة الحديثة — فاهتمامهما الانساني ( « مذهبيهما » الانساني تعبير أكبر عدالة ) مغاير لما نجده فى صحف الأحد • ومع ذلك فإن له بعض المعانى • فلم يكن لرواياتهم أن نكتب بدون الاتجاه الجديد للعالم وهو الذى اسنجد بانحلال المجتمع الاقطاعى • ف « ناش » و « ديفو » — رغم أن بينهما فرنا من الزمان — كتاب بورجوازيون ، ضد الرومانسية ، استمدوا الهامهم ( ولو أنه يختلف فى الأنين ) من ثقة وتفاؤل وسجاعة الطبقة التى اكتسبت ثراءها ونفاقتها عن طريق التجارة ، وخاصة تجارة الصوف — وعاشت على استغلال الموظفين المأجورين •

ويهيل « ديفو » - كما سنرى فيما بعد - قيم طبيعته الخلقية المترمة ،  
ويبدل جهدا مضاعفا ليرسي فواعاء فلسفته الخامية . ومع ذلك فهؤلاء الكتاب  
لبسوا مسئولين أصلا بالأغلاى بل بحسب استطلاع للحياة يمكن للمرء أن  
يصفه بالانصراف عن الأخلاقيات ، لو لم يكن لكل حركة ورد فعل مؤدى  
خالقى - مهما كان السخص المعنى غير واع به .

والفكرة هى أن نسال « زلاء الكنساب يقبلون الخلق البورجوازى  
( وام برل فى عصر « ناس » غير مكمل النضج - وأصبح أكبر هيبة فى  
عصر « ديفو » ) وبعد أن يقبلوه يفقدون اهتمامهم به ويوجهون أنظارهم نحو  
تصرفات البسر من رجال ونساء - وهم يكرسون أغاب وقتهم للملاحظة  
والتسجيل باهتمام وحماس ، وأقله للنقم واصدار الأحكام . وتصدر  
حيويتهم من حماسهم هذا ، ومن تطاعهم غير المعقد للوقوف على حقائق  
الهمة - وهو تطاع العالم أكبر منه تطاع الرائد الأخلاقى - تطاع لم ينحدر  
بعد الى الاثارة - ( ولو أننا نجد فى « ناس » بعض أوجه لها ) ولكنه مع  
ذلك يحتفظ بالسهور بالاستمارة والتحرر من أغلال الاقطاع .

وليس من فعل الصدفة أن نسا هذا الخط غير الرمزى ، الذى أشير  
اليه فى تطور الفن القصصى من القصص « البكارية » التى نسات فى  
أسبانيا فى القرن الخامس عشر ثم انتشرت بسرعة الى فرنسا وانجلترا .  
فـ « البكارو » أو الوعد كان ينبوذ المجتمع ، الرجل الذى رفض ورفضه  
المجتمع الاقطاعى وبقية الخلق . وإذا كان قد لفظ من النظام الاقطاعى  
فقد ترعرع أيضا عليه وخاصة فى أيام انحلاله . وقد يكون « البكارو »  
أخا أصغر من أسرة طبعة أغفل شأنه ، وهو فى كثير من الأحيان ابن غير  
شرعى أو نكرة أو منسكع .

ولقد كان المجتمع الاقطاعى دائما - وحتى فى أوج عزه - ( بسبب  
نظام قصر الارث على أكبر الأبناء ) مسئولا عن خالق عدد كبير من هؤلاء  
المغامرين ممن لم يستطع العالم الاقطاعى العادى استيعابهم ، فغدوا المادة  
الخام لمنظمات الحروب الصليبية ( بالإضافة الى أمور أخرى ) . وازداد  
عددهم مع نمو التجارة والانجاء نحو نظام الملكات المركزية ، واختراع  
البارود والضييعات المحددة فى انجلترا . وانحدر سيئوا الحط منهم الى  
التسول ( تلك الهياكل البشرية ، الكئيبة فى العصر الاليزابينى ) وتحول  
كثير منهم الى جنود اد كان ملوك الاقطاع فى حاجة الى مرتزقة يقاتلون  
حروبهم .

وأحسن تصوير فى الأدب الانجليزى للظاهرة الاجتماعية التى أدت لظهور « الرواية البيكارية » هو القسم الخاص بشخصية فولصطاف Falstaff فى مسرحية هنرى الرابع لـ شكسبير ( ويمكن أن يكون بوينز Poyns ، بحبونه ومعينه ونفصه الخلقى بطلا بيكاريا بديعا ) . و « فولصطاف » وبطائه ينتمون لأصول اجتماعية مختلفة ، ولكنهم جميعا من ميبوذى الافطاع ، وينتمون للعالم الالزابيسى أكثر من انتمائهم لعالم القرن الخامس عشر ، وهم بمعنى آخر لا « ينتمون » لأى مجتمع بالمره ، فهم بدون جذور ولبس لهم مأوى ثابت ويعيشون على لباقتهم واجتهادهم — ولبس لهم قانون خلقى سوى القاعدة الجديدة « كل لنفسه وليمشى السيطان فى المؤخرة » ، وهم يستخرون بكل فيم ومقدسات العالم الاقطاعى : كالفروسة والشرف وشغف البنوة ، والتبعية ، وحتى الملكية .

ومثل هؤلاء الناس هم الذين عالجهم كتاب البيكارية — ففد نقلوا الى صفحاتهم متساعرا الحياة التى أحس بها أمنال بوينز Poyns و باردولف Bardolf و ببستول Pistol فى أوروبا بأسرها . ولم تكن الحياة فى نظر هؤلاء شيئا منظما أو هادئا . وأهم الصفات التى تتجلى فى الروايات البيكارية مثل لازاريلودى تورمير Lazarillo de Tormes والوغد The Rogue والمسافر سىء الحظ The Unfortunate Traveller هى العنف والمعامرة ، والبريق والتنوع . وهذه الروايات كلها واقعية ( رغم ما يرد فيها أجابا من نوادر رومانسية ) وتندرج الاتجاهات التى تحركها من الشر الى الكفر بالفهم الانسانية ، ولا يحوى شيئا من روح الأدب الاقطاعى ، وليس لها نمط ، ومثل فولصطاف نفسه نعالج هذه القصص الحياة بلا مبادئ ولهذا تقع كليا تحت رحمة الحياة ذاتها .

وكان طبيعيا أن يؤلف ناس ، وهو كاتب متجاوب بكل مساعره مع العالم الجديد ، ولو لم يكن بعد على وعى كامل بمعنى «البورجوازية» ، ( أن يؤلف ) كتابا مثل المسافر سىء الحظ الذى يمكن اعتباره أبرز القصص البيكارية فى الانجليزية . وفصة المسافر سىء الحظ «أكلة مخلطة» فليس لها لب . وهى فصة مغامرات شاب يدعى « جاك ويلتون » له كل مميزات الوغد المنبوء تقريبا . فهو خادم لأحد النبلاء ولهذا فله مكان ما فى المجتمع ولكنه لا ينتمى للمجتمع بأى وجه ، ولا يشعر بارتباطه خلقتا بمبادئ هذا المجتمع — ويزيد من شعوره « بعدم الانتماء » نقله للفارة « أوروبا » حيث نجرى كل مغامراته . وانى أؤكد هذه النقطة لأنها هى التى تقرر هبئة الرواية البيكارية ، وهى تجردها العابر من القالب . فهى سلسلة

من الأحداث لا تربطها خطة ذات مغزى ولا أى عامل سوى وجود البطل ،  
الذى هو نفسه منتشر ، ليس لحياته مركز ولا نمط .

ولا يوجد خلف **المسافر سىء الحظ** أى اتجاه خلقى ثابت أكثر من  
الانشغال بالخروج من المآزق واتجاه سطحي ضد الكاثوليكية - ولكن هناك  
حب استطلاع قوى ( نشط أكثر من ثابت ) بالنسبة لعالم القرن السادس  
عشر ، ومحاولة ملحوظة لنقل « الشعور » المادى بهذا العالم الى الورق .

ولكن لم يكن هناك بد - قبل أن يكون الرجل البورجوازي فكرة  
أوضح عما يذود عنه وعما يعمل ضده - من أن تبقى مغامراته الاجتماعية  
والأدبية مجرد سلسلة من المناوشات غير المتصلة ، تقتقر الى مغزى  
مركزي .

وسوف أتحدث فى القسم النالى بإسهاب أكثر عن ( ديفو ) والرواية  
البيكارية . ولكن النقطة التى أود تقريرها هنا هى أنه كما تفشل القصة  
الواعظة اذا لم يهب الكاتب فكرته الخلقية الأصلية بمادة الحياة ، فان  
القصة غير الرمزية التى تبدأ « بشعور » الكاتب غير المحدد « بالحياة »  
تفشل ان لم يعط « شريحة الحياة » مغزى خلقيا ونمطا مرضيا . وهذا  
هو السبب فى أن الاستفادة من المجموعتين اللتين ناقشتهما فى هذا القسم  
محدودة . فهما يعينان على التمييز بين منهجى بحث - لا أكثر . ومجال  
تطبيقهما فى الروايات الناجحة حقا محدود ، لأن أعظم الروايات تعجبنا  
للملاءمة نمطها لشعور الحباة فيها والعكس . كذلك فالتمييز بين تقليدى  
« القصة الواعظة » و « البيكارية » ليس مميزا بين كتاب لهم فلسفة فى  
الحياة وآخرين يفتقرون اليها . فكل كاتب فلسفة . ولكنه تمييز بين  
كتاب على وعى كامل بفلسفتهم وآخرين لا يصوغون شعورهم بالحياة فى  
تعبيرات معجمة .

وبهذا المعنى يكون تاريخ الرواية هو تاريخ بحث كتاب الرواية عن  
فلسفة حياة مناسبة . ولا يستتبع هذا كون الرواية فلسفة . فقد تكون  
لكاتب ما فلسفة عميقة واعية ولا يكون مع ذلك فنا . ( ولو أن الفرصة  
متاحة لهذا ، اذ لو كانت فلسفته فى فهم البشرية عميقة حقا فلا بد أن  
تحقق كتابته عملا له صفات الفن ) . وقد لا يستطيع فنان عظيم أن يصوغ  
نظرته للحياة فى تعبيرات فلسفية بطريقة مرضية . ومع ذلك فالنظرة  
للحياة موجودة - تضىء كل كلمة يكتبها - ووجهة نظره للحياة هى وحدها  
التي تقرر طبيعة وعمق نمط كتابه . فالحياة والنمط فى الحقيقة لا يمكن  
فصلهما ذلك لأن النمط هو هيئة تطور الحياة .

## ٢ - الواقعية والتخيل

فى اللحظة التى وجدنا أنفسنا - فى صفحات قليلة سابقة - نساءل « لماذا كتبت الروايات الأولى ؟ » تعين علينا البدء فى التفكير بتعبيرات تاريخية . ومن الضرورى ألا نهرب من التاريخ أو نتحاشاه . فنتساءل وتطور الرواية الانجليزية - كآى ظاهرة أخرى فى الأدب - لا يمكن فهمها الا كجزء من التاريخ .

فالتاريخ ليس مجرد شئ يرد فى كتاب . بل هو تحركات الناس . التاريخ هو الحياة المستمرة المتغيرة المتطورة - ونحن أيضا شخصيات فى التاريخ - والناس يصنعون التاريخ - فكل حركة لكل شخص - سواء بوعى أو بدونه - موجهة توجيهها مرضيا أو غير مرض - نحو حل المشاكل العديدة - الضخمة والتافهة - المعقدة والعابرة - لغرضين : أولا ليبقى الانسان حيا وثانيا ليعيش ( بكل ما تعنيه الكلمة بعد قرون من التجارب ) . والعيش يتغير - وهو يتغير بناء على الدرجة التى يسيطر بها المرء على مشكلاته ، ويكسب معارك جديدة مع الطبيعة ، ويحل المشكلات التى لا حصر لها ، وبناء على فرص البقاء بجانب أناس آخرين . التاريخ هو عملية التغير فى العيش .

ولم يبدأ تاريخ الرواية الانجليزية من القرن التاسع عشر بمحض الصدفة - ولو أن هذا بالطبع لا يعنى أنه لم يكن هناك قبل سنة ١٧٠٠ شئ مماثل للرواية ، ثم جاء شخص ما - « ديفو » مثلا - ولوح بيده فاذا بها تظهر للتو . فقد سبق أن القينا نظرة الى بعض المؤلفات التى استطاع كتاب القرن الثامن عشر أن يحدوا حدوها - اذ لا يمكن أن ينسأ شئ من لا شئ - وحتى أكثر الفنانين اصالة وابنكارا لابد أن يبدأ بما جاء من قبل .

ولقد وجد روائيو القرن الثامن عشر ، من جهة ، قصص التخيل فى العصور الوسطى وخليقاتها من روايات البلاط فى فرنسا وإيطاليا ، والقصص الانجليزية التى كانت قد نمت فى القرنين السادس والسابع عشر مصدرين رئيسيين : «يوفيويس» Eupheus لـ ، لى Lyly

و آوكاديا Arcadia لـ سيدنى Sidney و مينافون Menaphon  
لـ جرين Green ، أوفنافوس وأنتينا Ornatus and Artesia لـ فورد ،  
وانكوفيتا Incognita لـ « كونجريف » وفصص « مسز أفرابهن » - وهذا  
قليل من أشهرها . كما وجدوا من جهة أخرى روايات « الوغد » أو « التقليد  
الليكارى » الذى سبق أن أشرنا اليه باختصار . كما وجدوا أعمالا مترجمة  
من الأدب الكلاسيكى ( لا داعى للإشارة لأصولها ) مثل دافنى وگلور  
Daphne and Cloe ( المسمى الآن ديس ) The Golden Ass ومصاصين يكون  
Satiricon لـ بترونيوس Patmoneus . كالك كان لديهم مؤلفات  
بوكاشيو Baccaccio ورايلا الفرنسى Rabelais - ( ظهرت  
ترجمة أورگوار و مونتى Urquhart and Motteux بين عامى  
( ١٦٥٣ - ١٦٩٤ ) ) . والنسخة المعتمدة للانجيل ، وسرفانتيس  
الاسبانى و بايان الانجلى .

وفد نبدو متزمنين اذا حاولنا تقرير من من هؤلاء الكتاب يصحح أن  
يسمى قصاصا . فالمؤكد من وجهات نظر مختلفة أنه لا أهمية لما يطلق  
عليهم من أسماء . ولا شك فى أننا لا نود أن نميل للاتجاه الشكلى فهو  
قليل الجدوى . ومع ذلك فقد يكون لابد من تعريف واحد أو اثنين حتى  
نتحاشى الخلط فى التعبيرات .

والرواية - كما استعمل التعبير فى هذا الكتاب - هى قصص نثرى  
واقعى ، كامل ذاتيا وله طول معين . وأى تعريف كهذا التعبير استعمل  
بتنوع وحرية على مدى طويل لابد وأن يكون عفويا . ولقد تعمدت ترك  
موضوع الطول غامضا غير محدد . والنقطة الهامة هنا هى ان الرواية  
ليست مجرد نادرة ولا عملية استكشاف حادث معين معزول الى حد ما - بل  
هى أكثر من هذا وذاك . فانا أعبر كاندواقية الكتابومى Nightmare Abbey  
لـ بيكوك Peacock مثلا رواية رغم قصرها ، بينما امل الى تصنيف  
قلب الظلمات Heart of Darkness لـ كونراد Conard وهى أطول  
نوعا ، كاقصصة طويلة - ولكن مسائل الحدود هذه ليست ذات أهمية  
حقة .

ويحتمل أن تحتاج صفة « واقعى » الى تبرير أقوى - فكلما  
واقعية ، وواقعى تستعمل طوال هذا الكتاب ، بمعنى واسع جدا لتدل  
على « موضح للحياة الحقيقية » ، كتنقيض « للتخيل والخيال » وتدل بهما  
على التهرب من الواقع وتخيل الرغبات محقة والواقعية . ويجب ان  
نوضح أن التفرقة ليست بين الفوتوغرافى من جهة والتخيل من جهة أخرى .



فكل فن ينطوى على تخيل - ورواية أسفار جاليفر وهى خيالية ومغايرة  
فى مظهرها للحياة نعتبر فى نظرى واقعية لأنها تعالج مشاكل وقيم الحياة  
الفعلية • أما **يود ولفو** Udolpho ل مسز راد كليف و **بوجيست**  
Beau Geste للكاتب ب.س. رين (B. C. Wien) فرغم مظهرهما الواقعى  
تعتبران قصصا خيالية •

ويظهر بجلاء ان الدرجة مهمة فى كلتى المجموعتين - فقصص  
مسز راد كليف أكثر توضيحا للحياة عن قصص مستر رين - ولا أقصد  
هنا ان القصة التخيلية قد لا تكون لها قيمة جدية - ولكنى أقصد فقط  
ان عدم الواقعية تطفى عليها • وبالمثل فكل القصص الواقعية لها أساسا  
صبغة تخيلية ، بعضها مثل **جين آير** Jane Eyre و **آدم بيد** Adam Bede  
يكتشفها كلها لون تخيلى لدرجة قد تحول دون اعتبارها أعمالا فنية  
جادة •

وانا لا أدعى مطلقا أن كلا من التعبيرين - الواقعية والتخيل - مرض  
للغاية • فللواقعية علاقات كبيرة بالمذهب الطبيعى الفوتوغرافى : زولا  
و أرثولد بنيت و جيمز فاريل • والتخيل كلمة أكثر خطورة - من  
جهة لاتصالها بالرومانسى ( كنفىض للتوتونى والسلافى والكلتى ) فى  
اللغة - ومن جهة أخرى بسبب كل ما يتصل بالحركة الرومانسية - ولا  
أحب أن أدمج ما استحدثت من تشويهات لها • ولكن لسوء الحظ لا توجد  
تعبيرات أفضل ، ولهذا فانى استعمل واقعية وتخيل بالطريقة التى أشرت  
لها - وأنا على علم بالأخطار المتضمنة - ولكنى على علم أيضا بالفارق  
الحقيقى والأساسى المستتر خلف التعبيرين •

واذا كانت الرواية هى « قصص واقعى نثرى كامل ذاتيا وله طول  
معين » لما اعنبر رواية أى من الكتب التى ذكرت قبلا ، كالمعين الذى حذا  
حدوه كتاب القرن الثامن عشر ، وكجماع التجارب التى بدأوا بها - باستثناء  
**دون كيشوت** - و ببعض التحفظ تقدم **الحاج** •

فاستثناء القصص البيكارية والساتيركون ورابله والانجيل  
ليس بين هذه الكتب ما هو واقعى بالمعنى الذى أوردته من قبل - ولو أن  
عددا منها يحوى عناصر واقعية • أما بالسنة للقصص الواقعية فلسنت  
لواحدة منها صفات الكمال الذاتى ووحدة النظم والطول التى سنجدها  
من سمات الرواية • **فالمسافر سىء الحظ** عبارة عن سلسلة نوار ،  
شديدة الشبه باليوميات ، لا بداية لها ولا نهاية • **والساتيركون**

Satiricon كما وصلت اليها مجموعة قصص غير كاملة ، والانجيل - جزئيا فقط - مكتوب بالطريقة التي نناقشها في كتب مثل **استر Esther «وروث» Ruth وجوب Job** . وحتى **جارجانتوا وبانتاجرويل** قطعة فنية بديعة لا يصدقها العقل ولكنها أقرب الى مجموعة ضخمة لمادة الرواية منها الى الرواية ذاتها - أو قل هي بمثابة « مونه » لنصف دسنة من قصص لم ينم تنظيمها بالمرّة .

وسرفانتيس فقط هو الوحيد بين الكتاب الذين قرأهم ديفو وفيلدينج ورتشارد سون ، الذي ينطبق عليه تعبير روائي بالمعنى الذي أسندناه الى هذا التعبير - أما بانيان فحالة مختلفة . فالى جانب رابليه - يعتبر سرفانتيس بحق عبقرى الرواية الحديثة الأكبر ومسيد صرحها . وسنرى كيف كان تأثيره على فيلدينج مباشرا وعميقا ، كما سنرى مصدر قوة هذا التأثير . ولكن ليس في إمكاننا أن نعالج في كتاب بهذا الطول - حتى اذا توفرت لدينا الرغبة في ذلك - مسألة التأثيرات الشكلية . ولقد آن الآوان أن نطرح بالتحديد أول مشكلة أساسية لنا ألا وهي « لماذا نشأت الرواية الحديثة بالمرّة ؟ » .

ويمكن وضع الاجابة في أساليب عديدة - فيمكن القول بأنها نشأت كرد فعل واقعي للقصص التخيلي في العصور الوسطى ولما خلفه من قصص البلاط في القرنين السادس والسابع عشر - فروايات القرن الثامن عشر الكبرى كلها لاتخيليه . وقد نقول ان الرواية نشأت مع نشأه ونمو جمهور قارئ موزع على نطاق واسع - فمع ازدياد تعلم القراءة والكتابة كان طبيعيا أن يمتد الطلب على مادة القراءة ، وبلغ الطلب أقصاه بين السبديات الموسرات اللاتى تكون منهن جمهور قراء الرواية المتعطشين حينئذ . وقد انتشر جمهور القراء هذا في المنازل الريفية فى طول انجلترا وعرضها - اذ لم يكن المسرح حينئذ وسيلة عملية للتسلية ، أما الرواية فكانت تحقق الكمال لهذا الغرض . ومن هنا جاءت الروايات الطويلة ( اذ كان لدى القراء وقت وفير ) ومن هنا أيضا جاءت نغمتها ، وعددها ، ومن هنا كذلك ( فى أواخر القرن الثامن عشر ) جاءت المکتبات المتجولة . وقد نجيب بأن الرواية نمت مع نمو الطبقة المتوسطة كقالب فنى جديد يعتمد لا على الرعاية الأرستوقراطية بل على النشر التجارى - قالب فنى كتب بأقلام ، ومن أجل ، الطبقة البورجوازية التجارية التى انتقلت اليها السلطة حينذاك .

وكل هذه الاجابات تمت للحقيقة بصلة ، ولكنها لبست الحقيقة كلها . فلا يمكن أن نجعل كل الاجابة فى عبارة واحدة ، ومن الصعب

الاستعجواذ عاينها مثل التاريخ ذاته . ولن نفهم نساء الرواية الانجليزية  
الا اذا فهمنا معنى وأهمية الدورة الانجليزية في القرن السابع عشر .

ومن شأن البورات الكبرى في المجتمع البشرى أن تغير وعي الناس  
وأن تحدد ليس فقط علاقاتهم الاجتماعية بل وادبها و- هات ذاكرتهم وسميتهم  
وفنهم . وكان للاتطاع وهو مجتمع الصور الوسطى - كصفته الأساسية -  
جمود غريب في العلاقات الانسانية والأفكار ، جمود نشأ لا محالة من  
البناء الاجتماعي .

وكانت الزراعة هي النشاط الأساسي للمجتمع الاقطاعي ، والامطاعية  
أو الضيعة هي وحده الأساسية . وكانت المدن الاستثناء لا القاعدة - ولو  
أن أهميتها نمت تدريجيا . وكانت الطبقة الحاكمة - تلك الأقلية الصغيرة  
التي تستأثر بالفراغ والتعليم ووسائل تطوير فن مصطنع ( كتنقيص لنشافة  
الأميين الشعبية غير المكتوبة ) كانت تستمد امتيازها الاجتماعي من ملكيتها  
للأرض وملكيتها الفعالة للأبيد .

وكان سبغهم النماغل بالطبع المحافظة على هذه الملكية . كما كانت  
ثروتهم وسلطاتهم لا تتركز على أسس فنية ولم تكن التجارب العلمية والتعليم  
المنسار ليشير اهتمامهم . بل على العكس كان كل همهم وأساس بقائهم  
- كأناس مناهم - أن يحافظوا ( مهما تكن الضمانات الروحية والمادية  
لذلك ) على الوضع الراهن .

وكل التلخيصات ومحاولات التبسيط لابد وأن تسيء الى عمليات  
التعبير الاجتماعي والثقافي المعقدة الفنية . ولا يمكن ان نؤمل في احاطة  
كاملة - في جمل قليلة - بل نواحي نراب العصور الوسطى المعقد الواسع .  
ولكن الذي نود تأكيده هنا ( دون أن نوحى لحظة واحدة ان الموضوع قد  
استوفى ) هو الجمود الاجتماعي والرجعية الفكرية في النظام الاقطاعي .  
وكان من شأن مثل هذا النظام ان ينتج فنا من نوع خاص - ونتاجه المميز  
في ميدان الأدب النثري هو القصص النخيل .

كانت القصص النخبية (\*) هي أدب الاقطاع الأرسق وقراطى  
غير الواقعي - وكان هذا غير واقعي بمعنى أن غرضه المسننر  
لم يكن مساعدة الناس على مواجهة ومعالجة مهمة الحياة  
بطريقة ايجابية - بل نقلهم الى عالم مثالي مغاير لعالمهم وأطف منه . وكانت

---

(\*) يحذر بي أن أوضح تماما أنني لا أشير الى ملاحم العصور الوسطى العظيمه  
مثل ٠٠٠ اعنية رولان - التي ليست قصصا تخيليا بالمعنى الذي استعمل له هذا التعبير .

أدبا أرسطوقراطيا لأنها كانت تنقل وتجذب تصرفات متمشية تماما مع الاتجاهات التي سعت الطبقة الحاكمة جاهدة لتشجيعها ، حتى تحافظ لأمد طويل على مركزها المميز ( ولا شك أن رغبتها هذه كانت من ضروب العادة اللاشعورية ) •

وقد أدت القصة التخيلية حينئذ - كما تؤدي الآن - الوظيفة المزدوجة وهي الجمع بين التسلية ونقل فلسفة حياة معينة في قالب مستساغ •

وازدادت شعبية القصة التخيلية في العصور الوسطى مع ازدياد الجمود في العلاقات الاجتماعية والفروق الطبقة في ظل نظام الاقطاع • والعلاقة بين ظهور طبقة حاكمة لديها فراغ وبين نمو القصص التخيلية علاقة ذات مغزى عميق وكبير • وليست هذه بالطبع مجرد أن الذين يقرأون أو يستمعون للقصص التخيلية هم الذين يملكون متسعا من وقت الفراغ - ذلك أن تخصص هذا النوع من الأدب في تهيئة بديل للحياة ( بئس عالم أكثر عطفًا وتجاوبا وتألقا ) يجعله مغريا بالذات لأولئك الذين لا يملكون فراغا ، والذين يفتقرون للسلوى والعزاء ، ويلتمسونهما بالهرب من الحقيقة القاسية أو الرتيبة أو الخاملة •

والحقيقة الهامة التي يلزم إبرازها هي أنه كلما ازداد التخصص في العمل ، واستقر النظام الطبقي ( تبعاً لذلك ) كلما مال الحكام الى اتباع نظام حياة مخالف تماما لنظام العامة • فلقد سبق لهم منذ أمد طويل ، وبفضل ملكيتهم ، أن عاشوا على مستوى أعلى - أما الآن فيحاولون على الأقل أن يعيشوا بطريقة مختلفة • فلم يعد رجال الطبقة الحاكمة يزرعون أرضهم بالفعل أو يسعون ممتلكاتهم شخصيا في السوق - بل أصبحوا يستأجرون آخرين لهذا الغرض ( ولا يتحتم أن يدفعوا لهم أجورا مالية ) • أما سيدات الطبقة الراقية بالذات فإن نشاطهن يتناقص تدريجيا كما يقل ظهورهن • وهكذا تصبح آراء الطبقة الحاكمة واتجاهاتها مختلفة حتما ، وتتغير ثقافتها في جميع صورها •

والاتجاهات التي تتغير فيها هذه الثقافة - بقدر ما يهم الأدب - تبعدهم جميعا عن الواقعية - وهي التصوير الصريح غير المقيد لتحارب وامكانيات المجموع ككل - وكيف السبيل لهذه الصراحة التامة والحكام يملكون ليس فقط طريقة حياتهم الخاصة وما يستتبعها من مستويات ومبادئ وقيم ، لا يشاركون فيها الشعب ، ولا يقوى على ذلك الا في أحلامه وتخيالاته - بل انهم يملكون أيضا أسرارهم التي يرفضون اطلاق

الشعب عليها أو حتى الإفصاح عنها أمام أنفسهم بصراحة ووضوح .  
والذى يهم الطبقة الحاكمة الآن ليس طريقة حياة العامة (كلمة Vulgar  
بدأت أولاً بمعنى « شعبى » ثم اكتسبت معان أخرى مثل « مبتذل » أو  
« همجى » أو « وضيع » ) ، بل ان محور اهتمامهم الأول هو الوصول الى  
ثقافة ترضى طبفتهم وتقويها وتدافع عنها فعلاً . وتعتمد هذه الثقافة - وهذا  
أمر لا مفر منه - لا على الواقعية بل على التخيل ( ولا يقلل من هذه  
الحقيقة ظهور فنان ثورى مثل تشوسر Chaucer صدفه فى هذه  
الأثناء ) .

والاعتبار الأول فى القصص التخيلية هو تهيئة البهجة والتسلية  
للحكام دون وضعهم وجها لوجه أمام حقائق يفضلون أن يديروا ظهورهم  
لها فى أقرب وقت . ولا تختلف السيدة المحجبة التى تعيش فى قصور  
الاقطاع ، فى شخصيتها بالمرّة عن مثيلتها الحديدية التى تخطو من سيارتها  
الليموزين لتطلب « كتاباً لطيفاً » من المساعدة فى المكتبة المتجولة . أما عن  
الاعتبار الثانى - وهو ارضاء وتسلية فئة سيئى الحظ ، الذين يجدون  
أنفسهم خارج زمرة الصفوة المهيمنة ، فيبنى القصص التخيلية لهؤلاء عالماً  
خيالياً زائفاً : مغرباً أو حزيناً ، أو مخيفاً ، ويتصف دائماً بصفة واحدة : -  
هى أنه مهما جاء بعيداً عن الحقيقة ، فإن القيم والاتجاهات التى يصورها  
تكون بعيدة كل البعد عن السورية ، أو الرغبة فى تقويض النظام الطبقي  
بنظرياته ونظمه .

وتتصل وظيفة القصص التخيلية كأداة ، للاثارة ، الخفيفة - اتصالاً  
وثيقاً ، بل انهما لا ينفصلان - بطبيعته الهروية . وكان لهذه الوظيفة  
أثرها العميق فى الرواية الحديدية . ولم يساعد مجموع القصص التخيلية  
فى العصور الوسطى على توسيع أفق قرائها أو تعميق مشاعرهم بأى  
طريقة مجدية ( وسأنتهسا فى ذلك سنان الباولاجون - Blue Lagoon  
ولكنها بلا شك هيات للقراءة انتقاضة . مثلها فى ذلك مثل ساعى البريد  
ياق الجرس دائماً مرتين .

• ولبى هدف مثل هذا الأدب تلخيص التجارب ، ولا توسيع الخيال ،  
كما انه لا يهدف لمجرد تهيئة فرصة للهروب من الدناءة ( ويلاحظ انه فى  
حالات كثيرة . يكون الهرب الى الدناءة ) ولكنه يهدف لتهيئة الاثارة . للاثارة  
ذاتها . وهو ، يزدهر على المال والنساء والكبت المنهك ، بين أناس  
يعملون قليلاً جداً ، ويفتقرون فيما يعملون للهدف والاستكفاء ،

وأبسط أشكال هذا النوع هو القصص الاباحى - ولكن له أشكالاً كثيرة أخرى وهى وان كانت أقل منه بدائية الا أنها غير مستساغة ،  
منله .

وكان العالم الذى نقل اليه القصص التخيلى قراءه فى العصور الوسطى عالم قروسية ومغامرات مثيرة ، ورجال شجعان ونساء فائحات ، عالم سحرة أشرار وسادة مسيحيين لا خوف لديهم ولا لوم عليهم - وكان فوق كل شىء عالم الحب المثالى .

ولا يكفى ان نسمى هذا العالم هروبيا - كما لا يكفى أن نسير الى طبيعته المثالية كما لو كانت المثالية خطيئة عظيمة لا تحتاج لتحديد أو تدقيق .

كذلك لا يكفى أن نسمى هذا العالم هروبيا ثم نتصور اننا قد انتهينا من شرح معالنه . فكل الفنون تنطبق عليها الى حد كبير صفة الهرب . كما أنه لا يكفى أن نشير الى الطبيعة المثالية لعالم القصص التخيلى كما لو كانت المثالية ضربا من الخطايا ، ولا تحتاج الى مزيد من الادانة المحددة .

وهناك اعتقاد بأن أعظم ما يتميز به الانسان من مهارات هى قدرته على الهرب من حاضره ، مستعينا بحصيلة وعى الماضى لتكوين صورة للمستقبل . ولا يصح أن تغيب عنا نظرية أرسطو أن الشعر ذو قيمة لأنه يصور الناس لبس فقط كما هم فعلا ، بل أيضا كما يجب أن يكونوا أو ( بتعبير أكثر تجاوبا معنا فى عصرنا الحاضر ) كما يملكون أن يكونوا . وليست هذه الصفة اللاواقعية للفن - مقدرته على نقلنا من العالم الحقيقى بحيث « يوقظ ويوسع مدارك العقل ذاته بجعله ملتقى لآلاف من مجموعات الفكر غير المفهوم » على حد تعبير الشاعر شللى Shelly - ليست هذه الصفة نتيجة واهبة أو عرضيه للفن ، بل هى الخلاصة الأساسية فى قيمته . ولو اقتصر الفن حقيقة - كما تميل للاعتقاد المدرسة فوق الطبيعة - على رسم صورة لما هو كائن فعلا - لنقصت كثيرا قيمته كنوع قيم من النشاط الانسانى ، اذ أنه فى هذه الحالة لن يغير وعى البشر ، بل سيقصر على تعزيز هذا الوعى .

وعلى هذا الأساس فالذى ينبغي ان نذكره عن الأدب الروائى - ليس أنه يتضمن هروباً ما ، ولكن نوعاً معيناً من الهروب . ولا يحاول القصص التخيلى فى العصور الوسطى أن يزودنا بانطباع للحياة فى الأماكن والأزمنة

التي يعالجها - ولكنه يحاول » أن يستعمل مادته كوسيلة لتضمين فلسفة جديدة « ولقد قال دكتور فينافير Dr. Vinaver « في مقدمته للمجموعة النكارية أعمال توماس مالورى The Works of Thomas Malory

» ومهما يكن موضوع الحكاية ( لقصص البلاط التخيلي ) فإن وظيفتها الأولى ٠٠٠ كانت التعبير عن الفكر والمساخر المستوحاة من مثل البلاط ، وأن يترجم وينقل ، عن طريق الحركة والأشخاص ، التنوع الدقيق في عواطف البلاط ، ونظام سلوكه المتكلف « ١٥ .

وينطبق هذا على القصص التخيلي النثرى فى القرن السابع عشر مثل أورناتوس وأرتيزيا Ornatus and Artesia كما ينطبق على شعراء القرنين الثانى عشر والثالث عشر الذين يشير إليهم دكتور فينافير فى هذه العبارة .

وللعنصر التعليمى أهميته فى القصص التخيلي . ذلك أن صورة الفرسان النسجيان وسيداتهم ( وكن عادة لرجال غيرهم ) كانت تحكى قصة تعزز الفكرة الاقطاعية فى الفروسية ، كما كانت تستند الى أسس دينية . ومن النتائج الأساسية لتصوير المسيحية للعالم فى القصص التخيلي فى العصور الوسطى ( وهو تصوير فرض - على وجه العموم - على فكرة وثنية قديمة ) تأكيد الاتجاه نحو تبسيط المشكلات الأخلاقية . فالحياة تصبح معركة بين الخير والشر ، والأشخاص يميلون لأن يصبحوا اما ملائكة أو شياطين بدل أن يكونوا واقعيين ، أو بتعبير أدق ، بشرا لا خيرين كليا ولا أشرار كليا . وهذه نتيجة طبيعية لفرض قانون خلقى مثالى ثابت على حركة السلوك البشرى الواقعة المعقدة - فأى نمط ثابت يفرض على ظاهرة متطورة لابد وان ينتهى بالفشل - وأحسن القصص التخيلية ( أغلب قصص مالورى مثلا ) تتحاشى بالطبع هذه النقائص ، ولهذا فإنها أقرب كثيرا للواقعية والحياة .

وكان الميل للواقعية فى الأدب النثرى جزءا لا يتجزأ من تداعى النظام الاقطاعى ومن السورة التى غيرت العالم الاقطاعى . ولما كان تعبير « بورجوا Bourgeois » مرتبطا فى أذهاننا حاليا بطبقة رجعية فى بسطة من العيش ، فليس من السهل علينا أن نعتبر البورجوازية طبقة ثورية . ولكن ينبغى علينا أن نتذكر أن هذه كانت نفس الطبقة التى نظمت فى انجلترا فى القرن السابع عشر « الجيش المالى الحديث » الديموقراطى ، وأطاحت برأس الملك ، وأرست قواعد الحكم الجمهورى . وكان البورجوازيون التجار ثائرين على النظام الاقطاعى ، لأن هذا أنكر حقهم فى الحرية ، اذ حرّمهم ماديا وقانونيا وروحيا . من حريتهم فى العمل والتطور .

وكان العالم الاقطاعي المبني على علاقات الملكية الثابتة والذي يمجّد نظاما ربانيا قوامه الكنيسة والدولة - كان هذا العالم بمنابة سجن لطبقة التجار وأهل الفكر والفن الذين ينتمون اليهم - وكانت أهم احتياجات رجال المجتمع الجديد - التي لا يمكن انكارها - هي حريات التجارة والاستكشاف والبحث والاختراع والوصول الى فلسفة مناسبة . وكانوا على استعداد للموت في سبيل هذه الحريات والذود عنها - شأنهم في ذلك شأن سائر البشر ازاء حرياتهم الضرورية . فكانوا مستعدين للمخاطرة بحياتهم عبر البحار العالية ، أو في المعارك الحربية - كما كانوا مستعدين - بوعي كامل ورعب مهول ، لجحيم العصور الوسطى - السحق أو الحرق - عقابا على ما يرتكبون من خطأ . وكان الكتاب البورجوازيون بفضل رؤيتهم « عالم ربح وسرور وقوة وشرف وسيطرة » كانوا ثوريين أيضا ، ومستعدين مثل فاوستوس Faustus أن يعانون الأمرين في محاولة تسكيل أدب جديد يناسب الوعي السورى فى عصرهم ويدعمه .

وفى أواخر القرنين السادس عشر والسابع عشر - وهى الفترة الدقيقة فى التحول الثورى - كان الشعر فى المقدمة من حيث الاهتمام والانتاج . أما فى القرن الثامن عشر فقد حل النثر محله . وجاء هذا تمثيلا مع روح المجتمع واحتياجاته المتغيرة .

وتميل أغلبيتنا - قبل امعان النظر فى الأمر - الى افتراض أن النثر أبسط وأقرب الى « الطبيعة » ولهذا فقد يكون أقدم من الشعر . والواقع أن علماء الانسان قد كشفوا لنا الآن أن الشعر يكاد بالتأكيد ان يكون أكثر بدائية - وأقدم تاريخيا من النثر . فلما كان الأدب القديم شفهييا غير مكتوب ، فمن الصعب الوصول الى حقائق كثيرة عنه ، ولئن بدأنا فى الوقت الحاضر فى التعمق فى المنسكلات الشائقة لمنابع الأدب وأصوله فلن نفعل ذلك الا ببطء . وليس مثل هذه الدراسة أكاديمية بالمعنى الدقيق - بل الواقع أن المتزمتين يفضلون الانصراف عنها لأنها تواجههم بأسئلة غير مواتية ( ولهذا فان المسألة كلها كثيرا ما تركز على الرفوف بحجة أننا لا نملك مادة موضوعية كافية ) .

والأسئلة الأساسية التى ينضمونها البحث هى : ما هى أغراض الشعر والنثر ؟ وما هى الوظائف التى يؤديانها فى المجتمع البدائى ؟ ، ولماذا اذن ينشآن ؟ ومن الواضح أنه فى ضوء مثل هذه الأسئلة تظهر عدم جدوى أو صلاحية الكثير من « النظريات » الأساسية مثل افتراض أن



الأدب تعبير ذاتي وأنه يخلق البهجة ، وأن له علاقة بالحقائق الأبدية . ومن الواضح أن الأدب يعبر عن سريرة المؤلف ( ولو أن المشكلة تصبح أقل بساطة إذا تذكرنا أنه لا يوجد في الأدب البدائي « مؤلف » واحد ) .

ومن الواضح أيضا أنه يبعث البهجة ( والا لما أقبل أحد على قراءته ) وواضح كذلك أن له علاقة بالحقائق الدائمة ( والا لما أفدنا من هوميروس في عصرنا الحاضر ) . والأسئلة الهامة هي : لماذا ؟ وبأي وسيلة ؟ وكيف يعمل الأدب ؟

ويبدو مؤكدا بدرجة معقولة انه اذا كان أول ما ظهر من الشعر في العصر البدائي متصلا بالطقوس والعمل - وعلى حد تعبير كريستوفر كودويل Christopher Caudwell « لغة الحديث الجماعي والوجدان العام » ، فإن النثر أو الحديث غير الموزون هو لغة الاقناع الفردي . وفي فترة لم يكن الانسان يمارس الكتابة بعد ، ينشأ الشعر قبل النثر ، ليس فقط لأنه أسهل تذكرًا وتداولًا ( وهذه نتيجة وليست سببا ) ولكن لأنه يساعد الناس في طقوسهم العامة الضرورية للتحكم في الطبيعة والتغلب عليها بمقدرة جماعية . وهناك صلة وثيقة بين الشعر البدائي والسحر .

ويظهر النثر مؤخرا عندما يتغلب العلم تدريجيا على الشعوذة والسحر ، ويحل الحكم الواعي محل الوجدان الغريزي . والسر استعمال لغوى أحدث من الشعر ، وأكثر صفا منه ، لأن الأول يفترض نوعا من الحقيقة أكبر موضوعية وأحكاما ووعيا ، إذ لا يمكن للقصص وهي « صور لحياة البشر المتغيرة ، منطمة في اطار الزمن » لا يمكن لها أن تنسأ الا عندما يكون للبشر وعى - ولو ناقص - بالتقدم الاجتماعي وبصراع الانسان المعقد والانهائي مع الطبيعة . وهذه الصفة الموضوعية للنثر - صفاته لوجه من الحقيقة الظاهرية سبق ادراكه - ذات مغزى كبير ، اذ هي نوضح مبالا : لماذا نجد ترجمة الرواية أكثر امكانا من ترجمة القصيدة . كما أنها توضح لماذا وجد - في انجلترا في القرن الثامن عشر - ميل خاص لكتابة النثر - ذلك أن الكتاب البورجوازيين في هذه الفترة كانوا يعتبرون الأدب وسيلة للتعرف على المجتمع الحديث . وكان هدفهم الوحيد التوصل الى وسيلة للتعبير عن فضولهم - الواقعي والموضوعي - بالنسبة للانسان وعالمه ، وكان البحث عن هذه الوسيلة هو الذي جعل الكاتب فيلدينج Fielding يصف روايته جوزيف أندروز Joseph Andrews بأنها « ملحة شعرية هزلية بالنثر » .

ولم تكن مهمتهم تكييف أنفسهم لموقف ثورى بقدر ما كانت غربة حصيله النورة وفحصها . وكانوا يتصفون بالنورة فقط بمعنى أنهم شاركوا فى نتائج النورة ولأنهم كانوا أكثر حرية ، فقد كانوا أكثر واقعية من أسلافهم - ذلك لأن النورة البورجوازية انطوت فى الواقع على زيادة فى حرية البشر .

ولا يجدر بنا أن نسترسل فى هذه المفاضلة بين النشر والشعر - فكلاهما متداخلان عمليا ، ويستعمل كل روائى العصر الحديث اللغة شعريا لدرجة يصبح بخسها من الخطورة بمكان . ومع ذلك فإننا نحسن صنعا اذا تذكرنا بعض المسكلات الأساسية التى يتضمنها هذا الموضوع . ويجدر التأكيد على نقطتين بالذات :

ففى المكانة الأولى أعتقد انه يحسن عند معالجة جانب من الأدب النثرى مثل الرواية الانجليزية - أن نفهم بوضوح أن النشر ليس مطلقا الأخت الدمية للشعر - ولا هو المرادف المرتجل المبذل ، الأسهل والأقل قيمة . كما أعتقد أنه يحسن أن ندرك أن تطور الكتابة بالنثر ليس جزءا دنيئا أو مملا من تاريخ الانسان - بل انه مرتبط ارتباطا وثيقا بكفاحه المستمر الفنى المتنوع ، للتحكم فى العالم ، وتحويله ، حتى يصل الى فلسفة صالحة لاحتياجاته ، وللمجتمع مناسب لرغباته . ويجدر خاصة أن نتذكر أن النشر شكل متقدم ودقيق للتعبير البشرى ، شكل يفترض شعورا ذاتيا فياضا ، ورفة فى التحكم ، لم يصل اليها البشر الا بعد قرون لا حصر لها .

وأعتقد فى المكانة الثانية - أن مجرد هذه النظرة السطحية الى أصول الأدب تزودنا بالاجابة على السؤال « لماذا نشأت الرواية عندما فعلت ؟ ولماذا أخفق الأدب الروائى الاقطاعى فى الاستمرار فى ارضاء احتياجات رجال النورة البورجوازية ونسائها ؟ » .

والاجابة - الأساسية - هى ان البورجوازية اضطرت فى سبيل الحصول على حريتها من النظام الاقطاعى ، أن تنزع قناع القصص التخيلية عن وجه الاقطاع - فكما رأينا كان المجتمع الاقطاعى بالنسبة للرجل البورجوازى عامل كبت لا عامل ارضاء أو اشباع ، ولهذا فلم يشعر هذا الرجل بأى حافز للدفاع عن هذا المجتمع ، ولا بأى تعاطف مع أدب مخطط لتحييد قيمه واخفاء نواحي قصوره . وعلى العكس فان كل احتياجاته وغرائزه حفوظة لفضح القيم والقداسات الاقطاعية وهدمها . ولم يجد ،

بعكس الطبقة الاقطاعية الحاكمة ، فى كشف الحقائق عن العالم تهديدا مباشرا لذاته ، ولهذا لم يكن ليخشى الواقعية منهم .

ولم يكن أوائل كتاب البورجوازية الثوريين ، مثل رابليه Rabelais يدركون بأى وسيلة أنهم بورجوازيون - ولا بأى مغزى سياسى أنهم ثوريون . فرابليه مثلا - متشبع تماما بعلم وتقاليده العصور الوسطى ، ولا يمكن لغير كتبه أن تجيد مثلها الكشف بوضوح عن معالم فرنسا الاقطاعية . ومع ذلك فرابليه ضد الرومانسية والخيال كليا ، ويظهر هذا جليا فى تأكيد العوى لعظمة الحياة المادية ، وفى استهتاره الهائل ، وعمى قدرته . الخلافة وجرأها ، وفى الواقعية المسننة وراء معظم خيالاته وصوره الوهمية ، وتبدد ضحكاته وحيويته الفياضة كل مظاهر الرياء والتصنع فى عالم الفروسية . ولا يمكن لأى صورة مالية للمرأة الراقية المهذبة أن تصمد أمام فحش شخصية مثل بانيرج Panurge .

ولقد وسعت جارجانتوا وبانتاجرويل Gargantua and Panta Gruel أفق وامكانيات الأدب البشرى ، بفضل كل من نظرة رابليه للحياة ( وهى مضمون الكتاب ) ولغته ( وهى قلبه ) . وكالعادة دائما نجد الغالب والمضمون لا ينفصلان : فتحايل الكاتب اللغوى المرح ، والكشوف غير المعقولة ، وطاقة أسلوبه الخلافة ، لا يمكن عزلها عما يقوله رابليه من حيث جموح خياله وايتهاجه بالعالم وثقته فى العقل البشرى ، واحترامه للانسان رغم كل سخافاته ، ورفضه كل خداع عن البشر .

ولأن كتاب رابليه نفل للانجليزية بواسطة مترجمين نابهن ، فهموا بالضبط ما كان يقول ، فقد أثرت اللغة الانجليزية أيضا بفضله ، كما أنه أعطى لكتاب الدر الانجليز ( كما سنرى عند الاسسارة الى سينير Sterne بالذات ) شعورا بتنوع لغتهم وامكانياتها الواسعة . واستعمال رابليه للغة شاعرى الى حد كبير - وبتعبير آخر فانه يتخير الكلمات حسب قدرتها على اثاره الأفكار المترابطة - ثم ان اوزانه لا تنبع من محاولة تسجيل قيم الحديث الفعلية فحسب ، بل من محاولة استعمال وزن هذه القيم ودعمها بمغزى جديد .

وهكذا نجد فى رابليه دافعا ثوريا نحو الواقعية فى رجل ينتمى أولا للعصور الوسطى . ولكن عندما ظهر الجزء الأول من دون كيشوت Don Quixote - بعد ذلك بنصف قرن سنة ١٦٠٥ ، كان التمرد ضد مقاييس العصور الوسطى تمردا واعيا كل الوعى . وفى بعض الأحيان

تعتبر رواية سيرفانتيس Cervantes فى أساسها هزلا ساخرًا ، ولو صح هذا لاعتبرنا **ماكبيث** مسرحية عن السحر . ولا شك فى أن الهجاء الساخر هو هدف سيرفانتيس فيها الى حد كبير : ( سقوط وهلاك هذا الكوم الضخم من القصص التخيلية غير المحبوكة ، التى استحوذت بدرجة عريضة على عقول الجزء الأكبر من البشر ، رغم انها أنارت اشعثزاز كثيرين ) ولكن سيرفانتيس لا يسخر من القصص التخيلى لذاته ، بل لأنه يمنع الكاتب من ذكر الحقيقة عن الحياة بمظاهرها المختلفة . والمبالغة فى تأكيد الجانب السابى فى **دون كيشوت** تنزل بها الى مستوى رواية مثل **ضيعة الراحة الباردة** Cold Comfort Farm بينما الواقع أن عظمة عمل سيرفانتيس - الى جانب القيمة الجوهرية لقدرته الخلاقة هى أنه دعم من جديد تفانيد الملحمة الواقعية فى الأدب الروائى .

ومن شأن الخيال فى القصص التخيلى ان ينقل القارئ بعيدا ، حتى لا يحتاج لمواجهة الحياة - أما الخيال فى **دون كيشوت** فانه يشجع شعور القارئ بالحياة ، ويجعله يندمج فى نقد القيم والاتجاهات ، كما يصوغ التجارب فى قالب يعمق مغزاها . وكان سيرفانتيس يعلم تمام العلم أن القضاء على القصص التخيلى ضرورى لتحرير العالم من أغلال الاقطاع ولهذا يختتم كتابه بهذه الكلمات :

« أما أنا فيجب أن أعتبر نفسى سعيدا ، لكونى أول من جعل هذه القصص الخرافية الحمقاء عن ترحال الفرسان - موضع بغض الجمهور ونفوره . ولا شك فى أنها قد بدأت فعلا فى الزوال وانها ستسقط وتندحر كلياً وبغير رجعة . وسلاما » .

## القسم الثانى

### القرن الثامن عشر

#### ١ - مقدمة

لقد أبدع كتاب القرن الثامن عشر الرواية • وكانوا أحيانا يتبعون التقليد المجازى للمقصصة الواعظة Moral fable ، وأحيانا يركزون على المنهج اللا أخلاقى للتقليد البيكارى Picaresque ، وحاول عظماءهم مثل ( ديفو ) و ( ريتشارد سون ) و ( فيلدنج ) و ( ستيرن ) - أن يوفقوا بين التقليدين وأن يحققوا فى كتبهم كلا من الواقعية والمغزى وأن يوفقوا بين الحياة والنمط - ولو أنهم لم يفعلوا ذلك دائما عن وعى كامل - كما أنهم لم يوفقوا دائما فى محاولاتهم هذه •

ولم ينفرد الكتاب الذين نعتبرهم اليوم روائيين بمعنى دقيق - وحدهم ببناء تقليد الرواية • ذلك أن دراسات كل من جريدة التاتلر The Tatler وجريدة السبكتيتور The Spectator ، وجدل الكتيبات ، وعادة كتابة المذكرات واليوميات ، ونمو الكتابة التاريخية ، وإقبال الجمهور المتزايد على كتب الرحلات - كل هذه العوامل ساهمت مع عوامل أخرى أقل تخصصا فى انتاج الأدب الروائى • وواضح أن « يوميات عام الوباء » Journal of the Plague Year لديفو وقصة حوض A tale of a Tub لسويفت هى شبه روايات « ويوميات » بوزويل Boswell والسيرة الذاتية لجيببتون gibbon ليسا حتى شبه روايات ، الا أنه لا يمكن اغفالهما فى أى تاريخ مطول لنمو الأدب الروائى •

## ٢ - القصة الواعظة

### THE MORAL FABLE

كان كل بيت تقريباً - به فرد متعلم - فى انجلترا فى القرن الثامن عشر يملك نسخة من كتاب تقدم الحاج The Pilgrim's Progress ولئن بدت ليدى ويشفورت فى رواية سمنة المجتمع The Way of the World ساخرة من بانيان ، الا أن سخريتها هذه فى حد ذاتها برهان على انتشار الكتاب حتى بين أفراد هذا القطاع الصغير الأنيق من مجتمع لندن ، الذى أطلق على نفسه « المجتمع » .

ان مصدر قوة القصة الرمزية وصلابتها فى كل من تقدم الحاج ومستتر بادمان والصفة التى تجعلها جزءاً من التقليد الروائى الانجليزى هى ما عرفناه من قبل بالواقعية . ( الاهتمام بمشكلات الحياة الواقعية ، غير التخيلية ، التى تقلق المرء العادى - رجلاً أو امرأة - فى ذلك العصر ) . ولا تنبع الواقعية فقط من التفاصيل الدقيقة التى لا تدع مجالاً للشك مثل ( الجد الأكبر لمستر باى اندز ) Mr By-ends الذى كان مجرد ملاح « ينظر فى جهة ويجدف فى الجهة الأخرى » ولكنها تنبع أيضاً من التركيب المميز لنثر بانيان ذاته ، ذلك النثر الذى كثيراً ما اقتصر النقد على وصفه بأنه « انجيلى » والواقع ان تأثير الانجيل عليه واضح ... ولكن المبالغة فى تأكيد دين بانيان للانجيل يمكن أن تؤدي بسهولة الى بخس دينه لحاسة سمعه :

مسيحى Christian : وماذا قالت له ؟

أمين Faithful : قلت ! أنا لم أعرف ماذا أقول فى بادىء الامر .

وليست نعمة « قلت » هذه نعمة الانجيل - كما أنه لا يكفى أن نسند نعت « انجيلى » لهذا الحديث بين أمين وثرنار Talkative :

أمين : اذ ماذا أحق ، من شئون رب السماوات ، باستعمال اللسان والفم البشرى على الأرض ؟

ثرثار : أنا أحبك كثيرا لأن قولك ملئ بالايمنان ، وأود أن أضيف : أى شيء يبعث البهجة ويجزل الربح ميل الحديث فى شئون الرب ؟ أى شيء امتع اذا كان المرء يستمتع بالحديث فى التاريخ أو فى خفايا الكون ، أو اذا كان يحب أن يتحدث عن المعجرات والعجائب والعلاقات ، فأين عساه أن يجد هذه الأشياء مسجلة بمنزلة المتعة والعذوبة التى كتبت بها فى الكتاب المقدس ؟

أمين : هذا صحيح • ولكن يجب علينا أن نهدف الى الافادة من هذه الأمور فى حديثنا •

ثرثار : هذا ما قلته بالضبط ، فالحديث عن هذه الأمور مفيد جدا ، اذ بذلك يمكن للمرء أن يحصل المعرفة عن أمور كثيرة ، مثل غرور مظاهر الدنيا ، ومزايا شئون السماء ، ( وهكذا عموما ) ولكن بالذات ، يمكن للمرء أن يعرف ضرورة البعث الروحي ، وعدم كفاية أعمالنا ، وحاجتنا لعذبة المسيح • الخ • أضف الى ذلك أن المرء يمكنه أن يتعلم معنى التوبة والايمان والعبادة والعذاب وما شابه ذلك ، وبهذا أيضا يمكن للمرء أن يعرف وعود الانجيل العظيمة وقوة مواساته ، مما يبعث الارتياح فى نفسه • كذلك يمكن للمرء بهذا ان يدحض الآراء الزائفة وأن يدعم الصديق ويعلم الجاهل •

أمين : كل هذا صادق - وأنا سعيد بسماعه منك •

ثرثار : ومما يؤسف له أن افتقار الناس لهذه الحقائق هو الذى يجعل من يفهمون ضرورة الايمان ، والنعم الالهية للنفس البشرية فى سبيل الحياة الأبدية ، ( يجعلهم ) فئة قليلة بينما يعيش أغلبهم جهلة ، يتبعون أسس القانون ، الذى لا يمكن أن يهيب المرء مكانا فى « مملكة السماء » ! •

والذى يجعل هذا المشهد زاخرا بالحياة هو الطريقة التى يأمر بها بائيان لهجة الحديث العامة من حوله بدرجة يصبح ثرثار ليس مجرد تشخيص غامض ، ولا شخصية مبتذلة فى القصة الرمزية ، بل صورة صادقة لشخص من دم ولحم ، وجارا واقعا • وهى فقرة عميقة ودقيقة الأداء ليس فقط لأن ثرثار شخصيته دقيقة فى أدائها ، ولا لأن ضحالة تفكيره يصعب ادراكها ، ولكن لأن الكاتب يكشف لنا عن الطبيعة المميزة لهذه الضحالة بأقل قدر من الكلمات وبدون أى تعليق خارجى • فلا يمكن لكاتب آخر أن يصور ، بمثل هذه الفاعلية والوضوح ، الفارق - على سبيل المثال - بين نظرة ثرثار للربح ونظرة أمين له ، أو طبيعة اهتمام

الاول « بالنار يخ أو خفايا الكون » • وحتى القافية التقريبية المرتجلة لها دورها الفعال في هذا المجال •

ولا شك أن « تقدم الحاج » قصة مجازية allegory • وهناك مغزى لتسمية بانينان نفسه لها حلما • وهى تمثيل مجازى لكفاح الفرد المسيحي في سبيل الخلاص من الخطيئة • فهو ينصرف عن الحياة ( بما فيها زوجته التعيسة واسرته ) سعيا وراء الموت • ولكن الرغبة في الموت في « تقدم الحاج » تختلف كثيرا عنها في الأدب الذى جاء بعدها : فاييس غرض « مسيحي » أن يموت في منتصف الليل بدون آلام - بل ان تقدمه - على العكس - تقدم كفاح وصراع مستمرين - وكلمات « الحياة - الحياة - الحياة الأبدية » لا تفارق شفثيه •

والحقيقة أن هذه المطابقة بين الحياة والموت تكشف عن مشكلات ، لا حل لها ، في بانينان - كما تكشف عن أطراف غير محكمة في النمط - فزوجة مسيحي ، في الجزء الأول ، وأطفاله في الجزء الثانى ، وصورة كل من « السيد ذو القلب الكبير » Mr great heart و « السيد الشجاع » Mr Valiant وهما يعزقان بسرور نغمات العود والصنج بينما الأطفال يكون ، صورة منفرة وغير مناسبة • ولكن النقطة الأساسية هى أنه بالرغم من أن بانينان لا يستطيع أن يتحاشى النتائج المترتبة على صورة للعالم تعتبر الموت أهم من الحياة ، والخلاص من الخطيئة أمرا يهم الفرد كوحدة منعزلة - بالرغم من هذه الفلسفة التى تنكر الحياة أساسا ، فان بانينان ينجح فى بث عيير الحياة فى قصته • ولقد عبر عن ذلك السيد جاك ليندسى Mr. Jack Lindsay بقوله :

« الانطباع الذى تورده القصة المجازية مضاد تماما لما تعلنه حرفيا ، فأشباح الخير والشر تصبح ذاتها العالم الحقيقى • وعندما يواجهها الحاج يعيش نفس الحياة التى عرفها بانينان فى مكان وزمان محددين • ونمط تجاربه : كبوته ثم نهوضه ، الفقد والعبور ، المقاومة والتغلب ، البأس والفرج ، عويل الوديان المظلمة ، وغناء الأماكن المزهرة - هذه كلها تبتكل نمط حياة بانينان المضمينة • فهناك خلان وأعداء ، قلوب قوية وجبناء ، رجال يهتمون بالصداقة لذاتها وآخرون يتصفون بالخوف والجنس ، وهؤلاء جميعا هم رجال إنجلترا المعاصرة حينئذ • والمدينة الالهية هى حام إنجلترا كلها - والعالم كله - متجدين بالزماله » (١) •

ويخيل لى أن هنسثر ليندسى ليس على حق عندما يطابق بمنتهى السهولة بين مدينة « بانينان السماوية » وما يهدف اليه الرجل الحديث من



زمالة • فقد كان بانيان يؤمن بالحياة بعد الموت ، وليس هناك ما يبرر التلميح بأنه ان أتيح له علم أفضل ، لآمن بنىء آخر • والمهم هو أن نوع ايمان بانيان بالحياة بعد الموت ، ومظاهر النوتر الفعلى فى كفاحه الأخلاقى ( كما يوضحها مستر ليندسى جيداً ) تزود جميعها أسلوبه النثرى بقوته وحيويته العامية • وهذه الصفات تساعد كثيراً فى استبعاد صفة الأسطورة نفسها كاسطورة انهزامية لا انسانية ، والقدرة على تحويل الأسطورة بهذه الطريقة الى شىء ايجابى وحيوى يأتى من مشاركة بانيان ، العميقة المنظمة ، ليس فقط فى أساطير الشعب الدينية فى عصره — وقد جعلها جديدة — هذا السبائك المنشق السجين — بل ( مشاركته ) أيضاً فى المشكلات الفعلية التى عانت منها انجلترا فى القرن السابع عشر •

ولكون « تقدم الحاج » عامية ومجازية allegorical and colloquial فى نفس الوقت : فهى حلقة الاتصال بين مجازية العصور الوسطى والقصة الواقظة فى القرن الثامن عشر • وقد لا تكون لأخلاقيات بانيان الصارمة غير المتكلفة المشتقة من حركة المتطهرين Puritans ، وقد لا تكون لها علاقة واضحة بهجاء سويفت الديوى اللاذع — ولكن « تقدم الحاج » و « رحلات جاليفر » تنتمى فى الأساس لنوع واحد من الأدب الروائى •

وينبع الفرق بين لهجة كل منهما — الى حد كبير — من الفوارق بين بيئات مؤلفيهما: فبينما تزخر كل صفحة من كتاب بانيان بصعوبات ومواقف « الرجل الضعيف » المتواضع رغم استقلاله — ( الرحالة الأمين ، المستقيم اليأس خلقياً ) فان لهجة جاليفر هى بلا شك لهجة عضو الطبقة الحاكمة ، المتناهى الحس والذكاء ، والذى يعتمد ( رغم قلة « تهذيبه » ) على كل مظاهر التكلف والصقل فى مجتمع لا يجد نفسه غريباً فيه • وترجع مقدرة سويفت على التأثير على المجتمع الى أنتمائه ذاته لهذا المجتمع • ويصدق هذا أيضاً على قصوره فى إيراد نصائح قيمة • فعلى العكس عند بانيان ، لا يحدث سويفت جمهوراً يحتاج حاجة ماسة لمعرفة كيفية مواجهة أعبائه المضنية الساحقة — ولهذا فالحيل التى يستعملها لبهز القراء مختلفة كلياً عن تلك التى يستعملها بانيان ، رغم انها لبست أقل اثاراً منها • وأول أهداف « سويفت » أن يوعز للقراء بأن عالمهم مخالف تماماً لفكرتهم عنه — ليس أكثر شراً بل أسوأ حالاً — ولهذا فموضوع سويفت ليس بحث روح المتطهرين عن التخلص من الخطيئة ، بل هو انجلترا فى عصر الملكة آن — وسلاحه فى هذا السبيل هو سخطه لامتهان كرامة البشر •

وهذا نفسه هو سلاح فيلدنج فى روايته **جوناثان وايلد** Jonathan Wild التي يشار اليها أحيانا بالبيكاريه Picaresque novel لمجرد أن الشخصية الرئيسية فيها بالصدفة وغد - ولكنها فى الواقع « قصة واعظة » • فليس هناك أدنى شك فى أن غرض فيلدنج أخلاقى ، ولا فى أن النمط الذى يشكل الكتاب نمط أخلاقى - وتجاوز الشكوى بأن هذا النمط يباح ويلفت النظر أكثر من اللازم - ولا يمكن وصف القصة بالارتجال - الذى وجدناه من عناصر التقليد البيكارى - إذ أنها مخططة ومحكمة بمنتهى التأنى (\*) •

والفكرة الرئيسية فى **جوناثان وايلد** هى التناقض بين العظمة والطيبة : « لا يمكن لشيئين أن يكونا أكثر تناقضا ، فالعظمة تنطوى على الحاق كل ضرر بالأذى بالبشر ، بينما الطيبة تنطوى على درئها جميعها عنهم » •

وهذا التناقض المجرد هو الذى يشكل الرواية بأسرها ، ويعطىها طابعها المميز • وإذا لم يدرك القارئ بسرعة نوع الكتاب الذى يتعامل معه فإن رد فعله له يتعرض لأن يكون جانبيا ، ونقده له تافها ولا صلة له بالموضوع • وليست **جوناثان وايلد** دراسة نفسانية ، ولا هى فضح للجرام وتعرض به (\*\*) ، فالأشخاص جميعهم وثيقو الصلة بنمط الكتاب الأساسى ، وقد سبقنا الإشارة لما فيه من تناقض • وليس مركز اهتمام فيلدنج وايلد نفسه فحسب ، وايلد المجرم الأكبر الذى يهيش على استغلال مجرمين آخرين - ولكن وايلد كرمز يمثل فئة معينة • والبطلان الرئيسيان فى المعسكرين المتصارعين - العظيم والطيب - هما وايلد وهارتفرى ، ( بائع الجواهر البريء ) • ولكن الرواية ليست عن وايلد وهارتفرى ،

---

(\*) لا أظن أن تأسيس جوناثان وايلد على شخصية حقيقية ( محرم شوقى ١٧٢٥ ) • وعلى أحداث واقعية ، يؤثر على موقفنا منها كأدب روائى ، وأكثر مما يؤثر فىنا علمنا بأن أغلب روايات هنرى جيمز مستوحاة من حكايات حقيقية •

(\*\*) قد يكون مفيدا أن نقارنها بتمثيلات برنارد شو الأولى ( مثل منازل الأراذل ووظيفة مسز وارين ) أو بتمثيلية شابلق : مسيو فردو : إذ أن شخصيتى مسز وارين ومسيو فردو لا تريان كحالات « فردية » بل كرموز وشركاء فى موقف اجتماعى متعفن من جذوره • والهدف هنا - على غير المعتاد فى الأدب الواعى اجتماعيا - ليس اجتذاب عطفنا بالتعريض بالأفعال السلبية التى يرتكبها مجتمع متحرف فى حق أفراد الشعب • فالمطلوب منا كقراء أن نفكر لا أن نحلف والذى يجب أن يسترعى انتباهنا هنا هو مغزى وظيفة مسز وارين وليس مجرد وجودها • وليس فيلدنج ثوريا واعيا مثل شو أو شابلق ( بل انه فى الواقع منسجم تماما مع مجتمعه ولا يشعر بأي حافز لنقده أو الخروج عليه ولكن منهجه مشابه لأهجيها •

يل عن مجتمع القرن الثامن عشر . والعظماء هم الناجحون في هذا المجتمع ،  
وليسوا فقط أمثال وايلد ، بل هم أساسا أمثال روبرت وولبول ورجال  
السياسة والحكام والمستغلين ، والطيبون ليسوا فقط ، أمثال هارتفري ،  
بل كل من يفضلون العيم الانسانية والفلبية على مثل هذا النجاح .

وإذا كان الغرض الاخلاقي المعمم لكتاب مثل **جوناثان وايلد** أساسيا  
فيه الى هذه الدرجة ، فهل يستوجب ذلك أن نحكم عليه قياسا على مدى  
صدق موعظته المعممة ؟ والجواب بطبيعة الحال « لا » . فمقياس القصة  
الواعظة ليس مقدار واقعيته ، بل قدرتها على الاقناع . وواضح أنها  
لن تقنع الا اذا كانت صادقة ( وهكذا لا يمكننا استبعاد عامل الحقيقة  
بحجة عدم اتصالها بالموضوع ) ولكن يجدر بنا أن نكون في منتهى الحيلة  
في حالة القصة الواعظة بحيث لا نحاط بين الغرض والتنفيذ . ونظرا لأن  
المراء ، عندما يحلل كتابا مثل **جوناثان وايلد** لابد أن يتعامل مع مبادئ  
أخلاقية عامة ، فانه يميل للحكم على المبادئ بدلا من الحكم على الرواية  
نفسها .

ويوضح فيلدينج طبيعة هدفه في **جوناثان وايلد** بجلاء تام ، وليس  
من طبيعة منهجه ان يتركنا في حيرة أو شك من مغزى روايته . فعندما  
يؤمل قاطع الطريق « باجشوط » ، براءة ، في الحصول على نصيبه ،  
منافسة ، من الغنيمة التي حققها بجهوده ( وكان دور « وايلد » فيها  
مقصورا على اشارته الى المسافر الذي يستحق أن ينشل ) نجد وايلد يعلق  
فلسفيا على العلاقة بين الحكام والمحكومين هكذا :

« يقال عنا بحق — نحن المنتمين للطبقة العليا — أننا نولد فقط  
لنلثم خيرات الأرض — ويحق أيضا القول بأن أبناء الطبقة الدنيا يولدون  
فقط لينتجوا هذه الخيرات لنا . ألا يتوقف كسب المعركة على جهد  
ومخاطرة الجندي العادي ، بينما يحظى بشرف النصر وغنائمه القائد الذي  
وضع الخطة ؟ ألا يبني البنت بجهد النجار والبناء ، ليدر الربح على  
المهندس ، وليفيد الساكن هذا الذي لم يكن لبستطيع وضع طوبة فوق أخرى ؟  
ألا يجهز القماش والحريز بابهي صورهما أولئك الذين يكتفون مضطرين ،  
بأردأ الأنواع ، بينما يحظى آخرون بالربح والمتعة المستمدة من  
أعمالهم ؟ » ( ٣ ) .

وهذا الاهتمام الأخلاقي المعمم نفسه هو الذي يقوم ويدعم بعض  
لمسات الوصف الهجائي في الكتاب ، ولولاه لبدت ساذجة مملة . فمثلا

موقف النشل الذى أشرنا اليه قبلا ، عندما ينسل - بإيعاز وايلد - مال الكونت الذى كسبه بالغش فى القمار ، يعلق فيلدنج عليه بقوله : « واضطر الكونت أن يسلم للقوة الغاشمة ما كان قد كسبه فى اللعب ، بمتهى الرقة والأدب » .

والهجاء الذى ينبع من هذه العبارة لا يقتصر على هذا الموقف بالذات ، فليس المقصود فقط أن الكونت تملكه الرعب بدرجه أن باجشوط لم يشعر بحاجة لاستعمال القوة معه ، ولا أنه كان يغش فى القمار - بل ان فيلدنج يلفت نظرنا أولا الى عدم صلاحية كلمات « قوة » ، « ورقة » لما أصبحت تطلق عليه بالفعل فى القرن الثامن عشر - ثم انه لا يستهدف نقد الكونت وحده . بل كل الفئة « المهذبة » ظاهريا وتقاليدها .

ويشمل هجاء **جوناثان وايلد** كل نواحى المجتمع البورجوازي تقريبا . فالحزبان السياسيان « الهويجز Whigs ، والتوريز Tories » والنظام الحزبى نفسه ، وفساد الدواوين ، تنتقل جميعها الى سجن « نيوجيت Newgate » وفى هذا العالم الغريب ، عالم المجرمين الواعين والمديونين البؤساء - يتجلى كل شيء بوضوح تام ، فتجرى معركة انتخابية فى السجن بين حزبين من الأوغاد ، ويستعمل كل منهما نفس التعبير « حريات نيوجيت » ثم يعلق فيلدنج بقوله أن هذا التعبير « باللغة العامة يعنى السرقة والنهب » .

وتستمد رواية **جوناثان وايلد** قوتها من نظرة فيلدنج الاجتماعية ، التى تبعث الحياة فى فقرات الكتاب العظيمة . فالأحداث بين وايلد ورفاقه ، ومناظر سجن نيوجيت ، والرحلة الخنافية ، الفظيعة والمنفرة ، الى المشنقة - هذا كله هو الذى يستحوذ على خيالنا . ونطوى كثير من فقرات الوصف ( كتلك التى نخص مبس نيشى سناب Miss Tishy Snap ) على واقعية قاسية ، لا يفوقها ما نجده حتى عند سويفت . اذ نجد فيها أكثر من حرص دقيق وتصميم على ذكر كل ما هو مريع والتشديد به . وعندما يشير فيلدنج الى نيشى على أنها « تجلب العار للجنس البشرى » يتضح لنا ما ينضمه هذا الكتاب الغريب من قدر كبير من المتشاعر الانسانية والمرارة معا . فليس فيلدنج مجردا من القسم الايجابية . اذ لا يمكن جلب العار للجنس البشرى ما لم يكن هناك شرف ، وصور النساء فى **جوناثان وايلد** - إما مسز هارتفري - التى نجدها دائما تحت رحمة الرجال حتى لتصبح حياتها صراعا واحدا متصلا وطويلا للحفاظ على الفضيلة - واما الأخوات سناب - اللاتى يوشكن أن ينحدرن كليا الى

الحضيض بفعل العالم الذى يعشن فيه - هذه الصور تلمى ضوءا غير خافت على كل شخصيات يامبلا ومول وميبلاتهن فى روايات القرن الثامن عشر .

ولكن بالرغم من كل ما لرواية **جوناثان وايلد** من قوة وعمق رؤية غير عادى ، فلا يمكن اعتبارها رواية عظيمة تماما - وترجع نواحي ضعفها وقوتها ، فى نفس الوقت ، الى نظرة فيلدنج الاجتماعية . وهناك على ما أعتقد - ثلاث نواحي ضعف كبرى فى الكتاب وهى : هارتفري ، والالاحاح الزائد عن الحد على التناقض الذى يثير التهكم بين العظماء والطيبين ، وتساهلات معينة فى سلسلة الأحداث - تكشف قصورا فى موقف فيلدنج الأخلاقى .

فضعف هارتفري هام لأنه أساسى فى نمط الرواية ، اذ هو الممثل الرئيسى للطيبين فيها . ولكن هارتفري لا يحيا بحق فى الرواية الا مرة واحدة - وذلك فى المناجاة المؤثرة - رغم سخريتها ( الكتاب الثالث - الفصل الثانى ) وهى تطوير القرن الثامن عشر للمناجاة « أن أكون أو لا أكون » ( أ ) . وحتى فى هذا الموقف ينجلي ضعفه كسخرية رمزية فى ضعف تأكيده الايجابى الذى يأتى فى النهاية :

« انى أعد بأن أفعل كل ما فى وسعى لوضع أسس سعادة أطفالى ، وذلك بأن أمتنع بكل حرص عن تربيتهم فى مكانة تفوق قدرتهم المالية وأن أعتمد فى هذا السبيل ، على هذا الكيان الذى يرتفع حتما كل من يؤمن به ويشق فيه عن أحزان الدنيا » .

ونظرا لأن حيوية الشخصوص فى قصة مثل **جوناثان وايلد** تعتمد كليا على دورهم فى النمط الأخلاقى ، فمن المتعذر الفصل بين ما يرمز اليه وايلد أو هارتفري من قيم وبين ماهية كل منهما بالفعل . ذلك أن وايلد والأوعاد شخصصوص مفعمون بالحياة ( ليس بالمعنى الذى يقصده فورستر Förster فى تعبير « أشخاص متكاملون » ولكن مع ذلك أحياء كما يجب أن يكونوا ) لأن كل ما يرمزون اليه ينحقق بالكامل :

وليس هارتفري مفعما بالحياة لأن فيلدنج يلغى مفوماته كعامل أخلاقى ، ومع ذلك يكلفه فى نفس الوقت بتحمل أعباء القيم الإيجابية للقصة . ولهذا فان اذعان هارتفري ( فى العبارة التى أوردها قبلا ) فى قبول حتمية المجتمع الطبقي ( الذى يخلله فيلدنج بالتفصيل وبدقة متناهية بواسطة وايلد ) وبديهيات الديانة التقليدية ، هو بالضبط

---

( ١ ) فقرة شهيرة مقتبسة من مسرحية هاملت لشكسبير ( المترجم )

ما يجعله غير صالح لبطولة الرواية ، أخلاقيا وبالتالي جماليا . وعندما يصرح لنا هارتفري بقوله « ان ما ننسده في هذه الحياة هو الغرور » ننبض قلوبنا ويضعف تدفق الكتاب الحيوى ، ولا يحدث ذلك لأن الفلسفة التى يعبر عنها سليمة أو غير سليمة نظريا ، ولكن لأننا نعلم علم اليقين أن هارتفري لا يبحث عن الغرور بل عن زواج سعيد وحياة ميسرة .

وإذا كانت فكرة شخصية هارتفري تنطوى جوهريا على الانهزامية التى تجعله بطلا غير مناسب - فان نفس هذه الانهزامية تظهر أيضا فى أساليب فيلدنج النثرى . فبعد الصفحات الأولى يصبح التهكم ملحا أكثر من اللازم - ويصل تكرار التناقض بين العظمة والطيبة بعد قليل - الى حد الملل والكتابة ، حتى لتساورنا هذه الأسئلة : « ألا يبالغ فيلدنج أكثر من اللازم فى الاعتراض ؟ أليس اصراره - كلاعب الملكة - دليلا على السك ؟ والتكرار بهذه الطريقة يتم لا عن ثقة تامة ، بل عن شك كامن - ومشكلة لم يتييسر تحقيقها كاملة ، وعن شيء أجوف فى مكان ما .

٢ \* وإذا حاولنا الكشف عن ضعف **جوناثان وايلد** فسيقودنا البحث دائما الى نفس التشخيص - ففى الفصل الأخير من الكتاب الأول نجد تعريفا من أكمل وأغنى ما ذكر فيلدنج عن العظماء . « يجدر بنا أولا اعتبار البشر منقسمين الى فئتين عظيمتين : أولئك الذين يستعملون أيديهم وأولئك الذين يستعملون أيدي غيرهم ... الخ » . ولكن ينشأ من هذا الوضع والحيوية التباس لا يتبدد - ذلك هو موقف فيلدنج ازاء الطبقة « الوسطى » وخاصة طبقة « المهنيين » ، ونلاحظ من جديد ، ميلا ( وهذا هو الأثر الوحيد للعاطفية فى موقف فيلدنج تجاه وايلد ) لمعاملة وغد الرواية كالد أعداء فيلدنج نفسه ، ويكون لهذا أثره فى عدم وضوح النمط - ففى حالة اعتبار وايلد ضحية لخدعة تتضاءل قوته كرمز نموذجى ، وأخيرا يوجد فى الرواية قصور منتقد فى انهاء سلسلة الأحداث ، اذ يتكرر هنا الالتجاء لعامل الصدفة Deus ex machina « القاضى الطيب » الذى يكفل سيادة الحق بدون هوادة ( وهو بالصدفة الذى يدير المدينة المثالية التى تجدها مسز هارتفري فى افريقيا ) .

وواضح أن القاضى الطيب هو الذى ينقد هارتفري ويقضى على وايلد ، ( ولهذا غالبا بعض الصلة بأن فيلدنج نفسه كان قاضيا ) . ثم انه فوق الأحزان والطبقات ، ولهذا فهو غريب فى عالم الرواية - عالم « الفئتين العظيمتين » ولذلك يصبح سببا فى ضعف الكتاب ، وطمس ما ينطوى عليه من نواحي القوة والرجاء . ذلك أن المرعب فى عالم **جوناثان وايلد** كما سبق لفيلدنج أن أقنعنا ، هو أن وايلد وأمثاله لا ينتهون دائما عند

المنسجمة وأن هارنغرى وأمثاله - بفصوورهم فى النسج السج ضد عبوب مجتمعمهم ، قد يكونون أنفسهم منحرفين . ويتحاشى فيلدنج النظر الى هذا الرعب الأخير ، ويغرينا بمنظر القاضى الطيب وهو يمارس عدالته المطلقة بدون تحيز . والواقع أن وجود القاضى بالذات هو السبب فى بقاء الشخصوس الطيبين فى الرواية ، سلبيين وجامدين ، وفى عدم انحرافهم أو تحولهم بفعل مشاركتهم فى عالم **جوناثان وايلد** . ذلك أنهم ان فسدوا أو انحرفوا لما استطاع القاضى انقاذهم ، وان تحولوا أو مردوا لما احتاج لانقاذهم .

والضعف الأساسى فى رواية **جوناثان وايلد** ، الذى تساهم فيه النقاط المختلفة التى ذكرتها ، هو أنه ما من أحد من « الطيبين » يكافح فعلا لتدعيم القيم الانسانية ( كما يفعل توم جونز مثلا ) . وهذا هو السبب فى أن الأوغاد وحدهم يستحوذون على الحياة فى الكتاب بقدر ما يبلغ من نجاح . وهذا الضعف ليس ضعفا جماليا يمكن تجريده أو تلخيصه . ولكنه ضعف ناشئ مباشرة من نواحى القصور فى نظرة فيلدنج الاجتماعية .

وبعد . فقد أسهبت ببعض التفصيل فى هذا التحليل لرواية **جوناثان وايلد** لأنها مثال نموذجى للقصة الواقعة ، ليست هناك وسيلة أخرى للاشارة لطبيعة الدراسة التى توضح هذا النوع من الكتب . ذلك أننا اذا واجهنا رواية **جوناثان وايلد** أو أى رواية لها بناء أخلاقى جاد ، بالفكرة المسبقة أن أهم ما فى الرواية هو « الشخصوس » ( بالمعنى الذى نجده عند ديكنز Dickens أو « القصة » ( كالتى يجبد ستيفنسون حبكها ) أو « الجو المميز » ( كالتى نجده عند هاردى ) أو « بناء الحكمة » ( كما نجد عند ويلكى كولنز ) لقللنا من شأن كتاب فيلدنج الرائع . وليس معنى ذلك أن « الشخصوس » . . . الخ ليس لها أهمية ، ولكن المقصود أن هذه التعبيرات لا يمكن مناقشتها الا على أساس صلتها باللب والهدف فى كل كتاب بالذات .

ولا ينتهى تقليد القصة الواقعة فى القرن الثامن عشر عند **جوناثان وايلد** - فهناك مثلا ( توماس دى Thomas Day فى روايته **ساندفورد وميرتون** وجودوين Godwin وكتاب أقل ثورية فى الحقبتين الأخيرتين من القرن الثامن عشر ) ومسز انتشبالد Inchbald ( وروايتها **الطبيعة والفن** Nature and Art مثل مشجع لهذا الصنف ) وماريا ادجويرث Maria Edgeworth ، وهانامور - كل هؤلاء ساهموا فى هذا التقليد - ولقد استمر هذا الشكل القصصى - ليس فقط خلال القرن

الناامن عشر بل عبر القرن العشرين - فروايات ريكس وارنر Rex Warner  
مبال واضمح وروايات جراهام جرين Graham Greene مثال أقل  
وضوحا .

وهنا لا يسعنا الا أن نسأل « عند أى نقطة تتحول « القصة الواعظة »  
الى شىء آخر ؟ » وذلك أن كل رواية تنطوى على نمط أخلاقى أساسى .  
( وبتعبير آخر كل رواية جيدة ) تمت للقصة الواعظة بصله . ومع ذلك  
فإن تعبیر « قصة واعظة » يبدو غير مناسب لروايات ريتشاردسون  
Richardson أو حين أوستن أو جورج اليوت . ومن الصعب تحديد  
النقطة التى يصبح عندها التعبير غير مناسب . وربما يمكن القول أنه  
بمجرد أن تكف الرواية عن كونها تصويرا ، وبمجرد أن تصبح تعبيرا  
قائما بذاته عن شىء من الحياة ، وبمجرد أن نصل فيها الى اكتشافات  
لا تصلح الألفاظ التى بدأنا بها ، للتعبير عنها - حينئذ نكف عن الشعور  
بأن لفظ « قصة واعظة » نعم مناسب لها .

ولقد قال مستر هنرى ريد عن رواية لمستر جراهام جرين :  
« يبدو أن قوة اعتقاداته المبدئية لا تدع له فرصة لاكتشاف جديد أثناء  
كتابة الرواية ، ونتيجة لذلك فإن القارئ هو الآخر لا يكتشف  
شيئا » (٦) . وليست مهمتى هنا مناقشة عدالة هذا التقييم لعمل  
مستر جرين ، ولكنى على أى حال أفضل كلمة « طبيعة » على كلمة  
« قوة » ، ( فليست قوة فلسفة المرء ، بل طبيعة هذه الفلسفة ، التى  
تجعله محدودا أو ضيقا ) ، ولكنى أعتقد أن مستر ريد يقرر هنا حقيقة  
قيمة ، حقيقة ذات صلة بطبيعة « القصة الواعظة » .

ومن الأمثلة الطريفة ، من روايات القرن النامن عشر ، التى ينطبق  
عليها أساسا تعبیر « قصة واعظة » ولو أنها تغدو فى النهاية مختلفة  
بعض النىء عنها رواية كالب وليامز Caleb Williams للكاتب  
جودوين ، التى نشرت سنة ١٧٠٤ واعتبرت على مدى حقبتين - أروع  
روايات هذه الفترة .

ونبدو طبعة اهتمام جودوين الأخلاقى بجلاء فى الكتاب من أوله  
لآخره ( وكان فى نظره كحبة ( دواء ) محلية تحوى آراء عن العدالة  
السياسية ) . وقد ضمنها فى النسخ المكتوب على صفحة الغلاف :

« خلال الأدغال يعرف الأسد بنى جنسه  
ويحجم النمر عن افتراس صغار النمر  
والانسان وحده عدو الانسان » .



ولقد ترك لنا جودوين بابا شيقا عن تأليف رواية **كالب وليامز** :

« كونت فكرة كتاب مغامرات خيالية ينمير ، بطريقه ما ، باهتمام فوى جدا . وتنغمنا لنلك الفكرة ألقت أولا ، المجلد البالت لقصتي ، ثم البانى ، وأخبرا الأول . وركزت اهتمامى على سلسلة من مغامرات الهرب والمطاردة ، وكان الهارب فى هلع مسنور من أن نصيبه أفضع الملمات ، يضع ضحيته فى حالة دائمة من الذعر المريع - وكانت هذه خطتى فى المجلد البالت .

» وبعد ذلك كان على أن أولف موقفا تمثيليا مؤثرا ، يتناسب مع ما يشعر به المطارد من دافع لبعث الذعر والقلق فى نفس الضحية . . . واعتقدت أن ذلك يمكن تحقيقه على أحسن وجه بجريمة قتل سريعة ، يقبل على التحقيق فيها الضحية البريء ، يدافع غريزة حب الاستطلاع القوية . وبذلك يكون للقاتل دافع كاف لمضايقة المكتشف التعيس . . . وابقائه دائما تحت رحمته . وكون هذا ملخص المجلد البانى .

» وبقي على بعد ذلك أن أخلق موضوع المجلد الأول . وكان من الضرورى لتبرير الحوادث المخيفة فى المجلد البالت أن أزود المطارد بكل مزايا حسن الطالع ، وبجريمة ثابتة لا تقهر ، ولا تتزعزع ، وبقدرات عقلية خارقة . كما أن غرضى لم يكن ليتحقق ، ان لم أبين أنه ، فى بادئ الأمر ، كان على قدر كبير من الاستعدادات الطيبة والصفات الفاضلة ، حتى يمكن الحكم على جريمة القتل الأولى فى حياته كأمر يدعو للأسف العميق ، وحتى تعتبر الى حد ما ، ناشئة من فضائله ذاتها . . . (V) »

وبعد هذا الوصف ( الذى يلقي بالصدفة ضوءا طريفا على الأسس الاجتماعية لرواية المطاردة التى كان مستر جرين Mr Green من دعايتها ) لا يكون غريبا علينا أن نجد الجزء الأول بالذات من **كالب وليامز** جافا غير مشوق . واهتمامنا بها اليوم اهتمام تاريخى بحث . والمشكلة هى أن جودوين يعرف بجلاء كل الاجابات قبل أن يبدأ الكتابة ، حتى أنه لم يترك لنفسه على حد تعبير مسنر ريد « فرصة اكتشاف جديد » . ولكننا عندما نقترّب من نهاية الكتاب نجد تحولا : اذ أن فوكلاند - وغد الرواية - القاتل ومالك الأرض الارستوقراطى الذى يتكون ( على طريقة جودوين نماما ) من تحامل طبقته ، والذى اسنعمل كل سطوته الاجتماعية وكل أجهزة الدولة تقريبا ، فى تعقب ومطاردة كالب ويليامز البريء ، الذى يعرف سره ، يتحول ( فوكلاند ) بالندرج ، وبدرجة تكاد تكون غير

ملحوظة ، من دور وغد الرواية الى بطلها • حتى اذا ما انتصر كالب فى النهاية ومات فوكالاند ، يخامر ويليامز البائس شعور داخلى بأن رجلا أفضل منه قد هلك •

وفكرة الجاذبية المميّنة لاوغد فوكالاند ( وهى جاذبية غنية بالمعنى لأى دارس للحركة الرومانتيكية ) هى عنصر القصة الذى لم يلتفت اليه حتى جودوين رغم تدقيقه البالغ فى التخطيط والتفاصيل • وهى فى الواقع العنصر الذى يمد الكتاب بما له من حيوية ، كما أنها عنصر الاكتشاف فيه — اذا قارنا بين وصف جودوين للرواية وما انتهت اليه فعلا • ورغم كونها مشوقة فليست اكتشافا قيما للغاية ، بل على العكس فان ما تجلبه للكتاب من حيوية لا يعدو أن يكون نوعا من الهستيريا ، شىء لا تحكم فيه ، غير محقق وعصبى •

والجاذبية التى يؤثر بها فوكالاند على كالب ( وجودوين ) جاذبية مميّنة حقا ، وهى جاذبية نظام متدهور لقوم يودون لو استطاعوا التحرر منه عقليا ، ولكنهم عاجزون عن التحرر منه عاطفيا • ونظرا لأن جودوين لا يفهم طبيعة هذه المشكلة فانه يعجز عن تحويلها الى فن • ذلك انه يشعر بالمشكلة ولكنه لا يتحكم فيها • ولشعوره بها يحدث فى كتابه شىء عجيب يتسبب فى سرعة نبضنا ، ولعدم تحكمه فيه يصبح تصويره لها هستيريا فقط ، وبدون مغزى فنى • ولكن بمجرد ظهور « الاكتشاف » الجديد فى الرواية — اكتشاف أن علاقة فوكالاند — ويليامز أمر حيوى ، معقد ، ذو أوجه عدة وعاطفى ، تفقد رواية **كالب ويليامز** مقوماتها « كقصة واعظة » •

### ٣ - ديفو والتقليد البيكارى

كان القالب - وغباب القالب - فى القصص البيكارىه Picaresque الأولى متمسكيا - كما رأينا ، مع وعى الشعب الذى كانت هذه القصص تصور حياته - فهى أدب طريدى نظام الاقطاع - من رجال ونساء ليس لهم مكان مرض فى المجتمع الاقطاعى - وصفاتهم الممزقة هى السوع وحب المغامرة واللون وعدم الاكتراث ، والافتقار الى مبادئ موجهة - وهى كلها صفات الشائرين والمغامرين الذين لم يكونوا قد أصبحوا بعد طيفة واعية بذاتها .

وبالرغم من أن روايات ديفو Defoe سبع البغليد البيكارى ، الا أنه ليس من المناسب وصفها بأنها بيكارية - ذلك أنه فى زمن ديفو كان الوعى - وبناء عليه الفن - لدى طريدى الاقطاع قد تعرض لأعمق ضروب التغيير - فعند بداية القرن الثامن عشر لم يعد البيكارو طريدا ولهذا فلم يعد بيكارو - وقد لا يكون بورجوازيا بكل معنى الكلمة ، ولكنه شارك فى مجتمع أصبحت فيه البورجوازية قطاعا فويا من الطبقة الحاكمة ، يقبل مستوياتها وفيما يشترك فيها . ومع سنة ألف وسبعمائة وثمانى وأربعين عندما ظهرت رواية روديريك رانوم كان بطل سمولت Smolett. رغم ممارسته كل مغامرات البيكارو ، قد أصبح كلبا من شخصوس القرن الثامن عشر « ويقدر نفسه حسب ذوقه فى الأدب Belles lettres » .

والذى يبرر انتماء ديفو للتقليد البيكارى هو واقعته اللارومانسية اللاافتاعية ، واهتمامه بلمسة ونسيج الحياة التى يوردها ، وانقاره للنمط . وليس سليما القول بأنه ليس فى أى من روايات ديفو نمط . ولكن بالطبع ليس فيها نوع الاهتمام الذى يبعث ويكون القصة الواعطة . وليست روايات « ديفو » أمثلة تصويرية . وهو حريص على تحديد الموعظة . ومصمم على حقه كمعلم للقارىء - ولكن هذا الاصرار أجوف تماما .

ويعبر ديفو فى المقدمة بطريقة شبيقة عن أمله أن القارىء المتخصص سوف « يعجب بالموعظة أكثر من اعجابه بالقصة » . ولكن اتجاهات ديفو الأخلاقية تكاد تكون غامضة غموض اتجاهات مول Moll نفسها . وهى التى تندم على آثامها كل بضع صفحات بأمانة تامة وبلا نتجة نذكر .

وهذا فى الواقع هو مصدر المنعة الحقيقى فى رواية **مول فلاندرز** . فمول واقعية بدرجة رائعة ، وحية بنفس درجة الروعة لأن نقائصها الخلفية يصورها الكاتب بدقة ويحددها بفضل حساسيته . ولو قدر لديفو أن يراها من أى زاوية أخرى لما أمكنه تحقيق نفس هذا الفدر من الحيوية . ومن العوامل المحددة للمنهج سيرة الحياة فى الرواية ( والشخص الرئيسيون عند ديغو يكتبون دائما بضمير « أنا » ) هو أن التأثير الكلى للرواية لا بد أن يعتمد على نوعية وعى الراوى . وما لا يستطيع « أنا » ملاحظته يتمكن القارئ من رؤيته فقط بالتلميح . ويجعل ديغو هذا القصور الى قوة — فرواية **مول فلاندرز** مقنعة تماما لأن مول وضمير أنا مترادفان بمنتهى النجاح .

والصيغة الغالبة لروايات ديغو هى الشعور بصلايتها ومحركاتها للواقع بجهد مصن — ولكن بحيوية — ولم يسبق للفن الروائى أن اقترب من الحقيقة مثلما فعل عند ديغو — تلك الحقيقة السطحية فى رؤية القارئ العادى للحياة — كما لم يسبق لروائى أن تكبد عناء مثلما تكبده ديغو لاقتناع القارئ بهذه الحقيقة . وهذا الاهتمام بالحقيقة عند ديغو يرجع الى حد كبير الى مفردات تحامل قرائه المتطهرين Puritans الذين كبرا ما بدأوا قراءة الرواية بافتراض أن الفن الروائى لا بد وأن يكون مخطئا ما دام يعتمد على التصور . وقد عبرت عن ذلك مسز ليفيز فى صفحاتها الشيقة عن ديغو بقولها : « اذا كان على الأدب الروائى أن يتخفى حتى يصبح مقبولا لدى الفاضلين ( الذين كانوا يعتبرون « الابداع » كذبا وبالأخص الأدب اللا أخلاقى ومسرح البلاط Restoration ) لأمكن جعل الأدب الروائى مصدرا للكسب » (٨) . ومن انتصارات ديغو الهامة قدرته على التغلب على شكك المتطهرين فى التصور .

وكان هذا التسكك نتاجا جانبيا للنجاح . فحركة المنطهرين ( النى اربط نموها ارباطا وثيقا بظهور طبقات التجار ) (٩) لم تكن فى حاجة تذكر للتصور لأن الحياة الحقيقية . . كانت تدر أرباحا طائلة . فمساعدة الذات تكون اتجاها أخلاقيا مرضيا فقط لاناس يشعرون بنقطة أساسية فى امكانية الازدهار ، وهذا هو الاتجاه السائد لدى كل من ديغو وقرائه . وفى مديحه للطبقة المتوسطة أبرز والد كروزو الحقائق البالية :

« كان يصيبها من الملل أقل ، ولم تكن معرضة لمثل التغيرات العديدة التى تعرضت لها الطبقتان العليا والدنيا — بل انهم لم يتعرضوا للكثير من التعكير والمتاعب — سواء فى ذلك بدنيا أو ذهنيا — التى تعرض لها أولئك الذين يسببون لأنفسهم التعكير كنتيجة طبيعية لطريقة حياتهم — اما بسلوهم فى حياة الرذيلة والرفاهية والاسراف من جهة ، واما بالعمل

النساق والافتقار للضروريات ونقص الغذاء أو عدم كفايته من جهة أخرى ،  
كما أن الطبقة المتوسطة كانت مهياة لكل أنواع الفضيحة وكل ضروب  
المتعة ، وأن السلام والوفرة كانا رهن إشارة السروة المتوسطة ، وأن  
التسامح والاعتدال والهدوء والصحة والحياة الاجتماعية وكل ضروب  
الترف والمحببة وكل المسرات المستحبة كانت النعم المغدقة في حياة الطبقة  
الوسطى ، وأن الناس بهذه الطريقة كانوا يعيشون في الدنيا في هدوء  
وسكينة ويرحلون عنها في راحة ، دون أن يرتكبوا بمجهودات يدوية أو  
ذهنية ، ودون أن يباعوا لعالم العبودية في سبيل لقمة العيش أو ينهكوا  
بظروف البلبلة التي تسلب النفس سلاها والبدن راحته ، ولا تدرهم  
مشاعر الحسد أو غريزة الطموح المتأججة الخبيثة لتحقيق آمال عريضة -  
ولكنهم يذلفون بركة في ظروف ميسرة عبر الحياة الدنيا ، ويتذوقون  
بتعقل حلاوة الحياة دون مرارتها - ويشعرون بأنهم سعداء ويتعلمون  
من كل تجربة يومية كيف يعيشون أكثر تعقلا » (١٠) .

وواضح أن الحياة الحقيقية لأمنال هؤلاء الناس كانت طيبة للغاية .  
ومن هنا نبع اهتمام ديفو باقناعهم بأن ما كان يكتبه كان بالفعل « الحياة  
الواقعية » ومن هنا أيضا نبع اهتمامه بإضافة موعظة أخلاقية « كلما  
تذكره » (١١) .

ويبدو إذن أن ديفو كان مهتما « بالحياة » أكثر من « النمط » -  
وأدائه المتميز في كتبه هو أوصافه للحركات ولأناس يعملون شيئا ما .  
شئلن جاك  
فعندما تقارن مول بين تقديرات ثلاث لعملية الوضع تبدأ من ١٣ -  
شئلن جاك

١٤ ٥٣ ، وعندما يحاول كولونيل جاك تقرير أي الملابس يشتري بالنقود  
التي سرقها ، وروبينسون كروزو وهو يصنع آنيته وفورنه - هذه هي  
اللمحظات التي نتذكرها ونعاود قراءتها . وهذا وصف من رواية **كولونيل  
جاك** ونشاطه في لندن وهو شاب :

« كنت قد أصبحت غنيا بدرجة أنني لم أكن أعرف كيف أتصرف  
في مالي أو في نفسي . إذ كنت قد عشت قبل ذلك في ضنك شديد لدرجة  
أنني بالرغم كما قلت من أنني كنت من حين لآخر أنفق بنسبين أو ثلاثة  
بنسبات لمجرد الجوع - فقد كان لي كثيرون ممن يستخدموني ويعطوني  
أغذية وأحيانا ملابس لدرجة أنني في سنة كاملة لم أنفق كل الخمسة عشر  
شئلن التي كنت قد ادخرتها من مال رجل الجمر ، وكان في جيبى  
الأربعة جينيئات Giuneas الباقية من الغنيمة الأولى قبل ذلك - وأقصد  
النقود التي رميتها في الشجرة » .

« ولكنى الآن بدأت أنطلع لمسنوى أرفع وبالرغم من أنى أنا وويل Will ذهبنا معا للخارج عدة مرات الا أنا كما نمتنع عن المساس بما صادفنا من المناويل والأشياء النافهة . فلم تكن نهتم بالمخاطره من أجل أمور بسيطة . وحدث فى أحد الأيام عندما كنا نسير معا فى وست سميثفيلد West Smith field فى يوم جمعة أن تصادف أن سيدا ريفيا « دقة قديمة » ، كان فى السوق يبيع بعض العجول الضخمة . ويبدو أنهم جاءوا من صسكس Sussex ، اذ سمعناه يقول ان ليس لها منيل فى منطقة صيسكس كلها . وكان سيادته كما كانوا ينادونها قد قبض ثمنها فى حانة لا أذكر اسمها الآن - وبينما كان يحمل بعض المبلغ فى حقيبة والحقيبة فى يده ، اعثرته نوبة سعال فوقف ليكح وقد وضع يده الممسكة بالحقيبة على جدار لدكان مجاور لبوابة دير فى سميثفيلد - أى على بعد ثلاثة أو أربعة أبواب منها . وكنا نحن الاثنين خلفه تماما . فقال لى ويل « قف مستعدا » وتصنع بعدها التعثر ليقع برأسه فى مواجهة السيد العجوز - فى نفس اللحظة التى كان يسعل فيها وكأنه على وشك الاختناق ، وقد ضعف بسبب ضيق تنفسه . ولشدة الصدمة نرنح العجوز ولو أن حقيبة النقود لم تسقط من يده على الفور ، ولكنى جريت لأمسكها وخطفتها بسرعة وجذبتها بعيدا وجريت بها كالريح جهة الدير واستندرت لليسار فى نهاية الممر ثم دخلت فى ليتسل بريتان Little Britain ثم الى بارثولوميوكلوز Bartholomew Close ثم عبر شارع آلدرز جيت Aldersgate خلال ممر بولز Pauls الى شارع ردكروس Red Cross وهكذا عبر كل الشوارع وخلال العديد من الممرات - ولم أتوقف أبدا حتى وصلت الى الربع الثانى من مورفيلدز Moorfield مكان لقائنا القديم .

« وفى تلك الأثناء كان ويل قد وقع مع السيد العجوز ليهض بسرعة وكان الفارس العجوز ( كما يبدو ) قد خاف من الوقعة ، وتوقف نفسه عن السعال بدرجة أنه لم يستطع استعادة القدرة على الكلام لبعض الوقت ( هذا بينما نهض ويل الحرك واقفا وسار بعيدا ) ولم يستطع لفترة طويلة حتى أن ينادى بكلمات « قف يا لص » أو يذكر لأى شخص أنه فقد شيئا - ولكنه استمر يسعل بشدة واحمر وجهه حتى صار أسود وصاح « آلو . . هع هع هع . الأوغاد هى هى أخذوا هع هع هع هع هع ، ثم أخذ نفسا قصيرا وعاد يقول « الوغد - هع هع » وبعد العديد من « السعالات » و « الأوغاد » أكمل الجملة أخيرا « خطفوا شنطة فاوسى » ( ١٢ ) .

وهذا مثال ظريف لمنهج ديفو . فهو يحقق منهى المطابقة للواقع باصراره على ذكر التفاصيل : الحسابات المالية المحددة ، وتسمية اليوم فى الاسبوع والشوارع الفعلية . . ونعمة النشر هى نعمة الحديث العادية ،

ونحصل على نكهة الحديث العامي في الإشارة العابرة « ما فيش زيبا في كل صسكس » وكل الحديث في منتهى البساطة والوضوح . والموعظة الأخلاقية بسيطة بنفس الدرجة - فهو لا يقدم ( للفارئ ) شيئا أعمق من العبارات السطحية ، وعندما يكشف كولونيل جاك عن ضميره ، كما يفعل من آن لآخر ، فإنه يهمامل بنفس الطريقة الواقعية مثل باقى مواد الكتاب .

ومع ذلك فلن نكون صادقين تماما اذا قلنا انه لا يوجد نمط في روايات ديفو . فهناك نوع من النمط الافتراضى ، نمط حياة رجل أو امرأة . فشكل كل من هذه الكتب هو شكل وجود أبطالها . فنحن نتبعهم من ميلادهم حتى يصبحوا كبارا في السن . وحتى أضخم جزء - مثل الوقت الذى يقضيه كروزو على الجزيرة ، له ثقل مركز الحدث . وهذا الأمر مخالف لما يحدث في روايات « الوغد » الأولى - فليس فيها أية محاولة لرؤية حياة رجل بكاملها ، وهذا العنصر الخاص بسرد سيرة الحياة له أهميته . فهو يتمشى مع نظرة الطبقة البورجوازية الى العالم كنقيض للاقطاعية - ذلك الشعور بأن الحياة هي نتاج ما يصنعه المرء - ذلك الاتجاه الفردى في جوهره نحو الحياة .

وأثناء القرن الثامن عشر ، كان كتاب الطبقة الوسطى - وهم يشعرون بالأمان أمام نتاج الثورة البورجوازية الناجحة - كانوا يتزودون من العالم الجديد الذى يتحكم فيه سياسيا أعضاء من طبقتهم ( بعد أن غدوا حلفاء للملاك الأرستوقراط القدامى - وكانوا يتقنون أنهم بمساعدة فلسفة لوك وعلم نيوتون سيخضعونه تماما . وتستحيل صورة العالم الأوسطى ندريجيا الى مجرد خرافة وفكرة مسبقة ، ويحل الأمل والبنقة محل الشك والبلبله وعدم الانسجام الذى ساد فى أوائل القرن السابع عشر . ويعم الشعور بأن الانسان هو أصلح مجال لدراسة البشرية .

وكانت روايات ديفو بين أول وأحسن هذه الدراسات الصحيحة . فخلف هذه الروايات يوجد نفس الدافع الذى أدى الى مجالات التقدم العلمى والنشر الحديث المرتبط بالجمعية الملكية Royal Society « طريقة حديث مباشرة ومكشوفة وتلقائية ، تعبيرات ايجابية ، ومعان واضحة ، وسهولة مألوفة ، تجعل كل الأشياء أقرب ما يمكن لوضوح الرياضيات ، وبفضل لغة الحرفيين وأهل الريف والتجار ، على لغة البلغاء أو الأكاديميين » . وكان هذا الدافع هو الذى جعل بوزويل Boswell فى يومياته Journal يفحص ويسجل بأمانة متناهية دوافع وردود فعل تجاربه اليومية دون أن يفكر كثيرا فى لياقتها . وكانت روح الإستطلاع هذه ، والرغبة الملحة

غير المحظورة في رؤية الأشياء والناس كما هم فعلا ، هي القوة الدافعة وراء أحسن انتاج أدبي في القرن الثامن عشر . وعندما ننظر اليها كنتاج للثورة البورجوازية يجدر بنا أن نحتاط من المبالغة في التبسيط . ذلك أنه ليس مناسباً أن نصف ديفو بمجرد كونه بورجوازيًا . فهو هذا ولكنه أكثر منه . ولا يجوز لنا أن ننسى أنه عندما يبدأ روبنسون كروزو حياة المغامرات والشك يفعل ذلك مجافياً لنصيحة والده المنتمى للطبقة المتوسطة . كما أن الحيوية والتشويق في رواية **روبنسون كروزو** التي تنشأ كما لاحظنا من استمرار الشعور بالحركة والانجاز والجهد البدني الفعلي ، لا تنشأ من فضائل البورجوازية بالذات .

وعلى العكس ، فمن الصفات المميزة للبورجوازي كما كان جوناثان وايلد يعلم جيداً ، أنه يكسب ماله لا من كده هو بل من كد أناس آخرين . ولهذا فعندما نقرر أن رواية **روبنسون كروزو** نتاج للثورة البورجوازية وأنه لا يتيسر فهمها فهما كاملاً إلا بالنظر إلى علاقتها بهذه الثورة ، لا يجوز لنا بآية حال أن نعتبرها مجرد « انعكاس » لهذه الثورة وللمجتمع الذي نشأ نتيجة لها . وهذه النظرة تسلب الأدب لبه . فلو أن رواية **روبنسون كروزو** كانت مجرد انعكاس للمجتمع البورجوازي لما أقبل على قراءتها إلا أعضاء الطبقة الرأسمالية الذين يحتاجون إلى بعض العزاء . والحقيقة أكثر تعقيداً وأكثر ثراءً . فالثورة البورجوازية لأنها كانت بورجوازية وقضت ( ليس كما ) على العلاقات الاجتماعية ، وبناء عليه وجهات نظر وفلسفة الاقطاع ، حركت أفعالا وآراء كانت ذات فائدة كبرى للبورجوازية ولغيرها . فكما أن التجار الرأسماليين الانجليز في القرن السابع عشر احتاجوا ، في سبيل كسب حريتهم ، لخلق الجيش المنالي الجديد الذي استحال بسرعة أكثر ديموقراطية وثورية ممن خلقوه ، فإن رجالاً من أمثال بيكون وهوبز وهيوم عندما أحطوا قيود سلاسل الاقطاع العقيدية قد حرروا أفكاراً وآراء روعت ليس فقط طبقة الحكام الجديدة بل أنفسهم أيضاً .

ورواية **روبنسون كروزو**، من جهة، قصة بناء على الفضائل البورجوازية من الفردية والنشاط الخاص (\*) ، ومن جهة أخرى ، وهذه أهم ، نمجد الرواية ضرورة الحياة في المجتمع وكفاح البشر من خلال العمل للتحكم في الطبيعة ، وهو كفاح تبسّد فيه فضائل البورجوازية كرمال على شاطئ البحر الأحمر . فمإذا يكون مصير كروزو بدون منتجات الحياة الاجتماعية التي استطاع انقاذها من حطام السفينة ؟ وأي باحث عن

---

(\*) للحصول على مناقشة مفيدة وشيقة لكل هذا السؤال انظر مقال ( روبنسون كروزو « كاسطورة » ) للمناقد ايان وات ( مقالات في النقد جزء ١ رقم ٢ ) .



« النعم التي ترتبط بحياة الطبقة المتوسطة . . . الذين لا نؤرقهم جهود العمل اليدوى أو الذهني . . . » يمكنه أن يصبح مع كروزو قائلاً . « لم يحدث أن تساوت الفرحة بانتاج شيء بدائى بفرحتى عندما وجدت أنى صنعت اناء من الطمي يتحمل النار » .

والحقيقة هي أنه بينما لم يكن فى الامكان أن تنسأ روايات ديفو الا من الموقف الاجتماعى فى بداية القرن الثامن عشر ، وأنها نناج مباشر وغير منازع لثورة القرن السابع عشر ، فقوته ككاتب تستمد من عدم قدرته على استئسار قوة أحكام طبقته بنفس درجة تقبله لها ذهنيًا . كذلك لأنه لا يستطيع — عاطفيا وبناء عليه ككاتب — أن يتخذ نحو « مول » موقف المتطهرين الأرثوذكس فان القصصه تأتى أعمق بكثير من الوعظ ( رغم اعتراضاته ) . ولأنه فى وصفه للكولونيل جاك وهوينشيل السيئه من صسكس ينسى ضميره ، يأتى المقطع على درجة كبيرة من الحيوية والبهجة . وهذه هي قوة ديفو : أنه قادر على الابتعاد بنفسه كفنان عن الأخلاقيات التقليدية ( حتى وهو يعلن ولاءه لها ) والتركيز على النسيج السطحي للحياة . ويمكن قصوره فى أنه لا يملك أخلاقيات أخرى يحلها مكانها . وهذا يوضح لماذا تفتقر كتبه ( ربما باستثناء روايتى **روكسمانا وروبينسون كروزو** ) للنمط . ذلك أن مجرد تقديم باريخ حبة رجل ما ليس نمطا كافيا ، وافترض أن النسيج السطحي هو فى النهاية بديل لوجهة النظر أو منفصل عنها هو مجرد وهم .

ولا يجوز لنا التقليل من شأن مساهمة التقليد البيكارى فى الرواية الانجليزية . فحتى لو كان قد أدى الى اهمال النمط فقد أوضح أن الرواية يجب أن تستمد حيويتها من الاهتمام بالحياة الفعلية للناس . وقد جعل من المستحيل أى محاولة جادة للعودة الى التقاليد الرعوية Pastoral والغزلية Courtly التي تنتمى للقصص التخيلي المبكر . فروايات **المسافر سىء الحظ ، ومول فلاندرز ورودرىك راندرم** Roderick Random وفهم **الحصان لمستر جويس** كارى تمثل خطأ روائيا لا يمكن لأى من محبى الرواية الحظ من شأنه .

ولقد وصلنا ( على حق ) فى الخمسين سنة الأخيرة الى مرحلة البحث فى الرواية عن ادراك متحكم ومغزى كلى لا يمكن لهذه الروايات ادعائه لنفسها . ولقد وصل نقاد الرواية ( على حق ) الى التشكك فى « حيوية » بدون تمييز كمعيار كاف لقدرة الرواية ، والى اعتبار اتجاهات الانتشار

بغير نظام وبدون تبلور فى الروايات الانجليزية الأولى تأثيرا يؤسف له  
على الروائيين اللاحقين . ومنع ذلك فعلينا أن نلزم الحذر من معالجة ضيفه  
جدا كهذه . فالقارىء الذى لا يرى فى كتابات سموليت Smollett  
مثلا الا فسادا فى فرض قالب ذى مغزى ، لا يغفل فقط فدرا من البهجة بل  
انه يلقى ببعض الشك على سلامة فكرته عن « المغزى » . فالحيوية التى  
تستولى على خيالنا لها مغزى فى حد ذاتها . والنشاط هو المتعة الأبدية .



## ٤ - ريتشارد سون وفيلدينج وسترن

« كانت صوفيا فى مخدعها تقرأ عندما دخلت عمتها • وبمجرد أن رأت مسز وسترن قفلت الكتاب بحماس كبير لدرجة أن السيدة الطيبة لم تستطع تحاشي سؤالها عن الكتاب الذى بدأ عليها الخوف الشديد من الكشف عنه • وأجابت صوفيا : « صدقيني يا سيدتى انه كتاب لا أخجل ولا أخاف من الاعتراف بقراءته • وهو انتاج سيدة شابة عصرية ، لها من حسن الادراك - على ما أعتقد - ما يشرف بنات جنسها ، ولها قلب طيب يشرف الطبيعة البشرية » • وهنا تناولت مسز وسترن الكتاب ثم ألقتة للنو على الأرض وهى تقول - « نعم ان المؤلفة من أسرة طيبة جدا ، ولكنها ليست من بين الناس المعروفين • أنا لم أقرأه أبدا ، لأن أحسن الناقدين يقولون انه لا يحوى الكثير » - فردت صوفيا « أنا لا أجرؤ يا سيدتى على اتخاذ رأى معارض لأحسن النقاد ، ولكن يبدو أن به كما كبيرا عن الطبيعة البشرية ، وفى أجزاء عديدة منه الكثير من الحنان والرقّة الصادقة مما كلّفنى دموعا كثيرة » • فقالت العمة « نعم ، وهل تحبين أن تبكى اذن ؟ » فردت صوفيا « أنا أحب الشعور الحنون ومستعدة لأن أدفع فى سبيله دمعة فى أى وقت » ( توم جونز Tom Jones )

لا يتعرض أى كاتب له اعتبار فى أى لغة لسخريّة الجماهير كما يتعرض ريتشاردسون Richardson • فطول رواياته نفسه أصبح نكتة ، واهتمامه بأن يبتز من قارئه فى كل مناسبة نمن دمعة عاطفية لا يمكن أن يزكيه لعصر يعتبر الدموع اما سطحية أو مدعاة للخجل ، وكانت اتجاهاته الأخلاقية دائما هدفا سهل المنال بمجرد أن قام أحدهم ( يكاد يكون فيلدينج بالتأكيد ) بمواجهة روايته بامبلا Pamela بالرواية الهزلية الساخرة Shamela التى نبعت على الضحك الصاخب •

ومع ذلك فبعد أن نأتى على كل النكات وننتفق على كل المآخذ - فاننا نبقى مع حقيقة أن ريتشاردسون لبس مجرد كاتب ( هام ) ، وأنه يهتم فقط مؤرخى الأدب ، بل هو كاتب مرموق جدا ، تدين له الرواية الانجليزية بعنصر جديد وحيوى فى نفس الوقت •

وليست رواية بامبلا بأى مقياس مفهوم رواية عظيمة • فهى ساذجة نقنيا : فقالب المراسلة لا يؤدى فقط لعدم التصديق بل أيضا للتكرار

الممل • وعدم المصداقية فى حد ذاته لا يهم • فان نتوقف بامبلا فى لحظة حرجة لتكتب خطابا لوالديها لبس أقل احتمالا من ادعاء الروائي « اللا شخصى » معرفة كل ما يدور فى عقول نصف دسنة من شخص الرواية ، أو من أداء فاة دور الصبى الأول فى اليمائية Pantomime ، فالفن كله له تقاليده التى يجب علينا قبولها اذا أردنا قبول الفن - والذى يثير نسكنا فى رواية بامبلا ليس عدم المصداقية الأساسية فى رواية المراسلات ، بل حساسية ريتشاردسون الذاتية فى استعمال منهجه • فعندما نتوقف بامبلا لتشرح - وهى الخادمة البسيطة - كيف تستطيع بذل كل هذا الوقت والمال فى المراسلة يخيل إلنا كأن هاملت يتوقف ليعتذر قبل مناجاة ما لا فصاحة عن أفكاره بصوت مسموع •

ولكن السذاجة التقنية - التى يمكن النغاضى عنها عند أحد الرواد ، هى أبسط أخطاء رواية بامبلا • والمشكلة الأساسية هى أننا مطالبون بالاعجاب بتصرفات وشخص مبادئهم الأخلاقية غير مستساعة بالمرّة • وعنوان الرواية الثانوى هو « مكافأة الفضيلة » • وعند نهاية الأجزاء الأربعة تكافأ فعلا عفة البطلة المصونة بإيراد قيم ، بالاضافة للمركز الاجتماعى • ولو كان هدف ريتشاردسون الكشف بسخرية عن حقيقة أن عفة بامبلا ( أو عفة أى فتاة فى زمنها ) كانت فى الواقع ثرونها المادية الوحيدة ، وسلعة لم تكن تملك أن تبخس قيمتها - لوجدنا هنا نقدا اجتماعيا مشروعا ، كما يبين كل من ديفو وفيلدينج • ولكن هذا ليس موضوع بامبلا بالمرّة • وعلى العكس فالتخطيط المتصلب للفتاة وأهلها للوصول الى مركز اجتماعى طيب مقدم بتعبيرات دينية مصطنعة للغاية • وقرار بامبلا أن تتزوج رجلا تحتقره من أعماق قلبها يقبل بدون نقد • وانصلاح مسترب - الذى يترتب على ذلك يأتى فقط كتراضية اضافية للمقارئ • والنتيجة هى أن كل طعنة من شامبلا ( اذا تغاضينا عن جوزيف أندروز ) تكون ضربة قاضية ، وتبقى رواية بامبلا مجرد سجل كريب جدا للخلق البورجوازي التطهرى •

والأمر غير العادى هو أن المؤلف أتبع بامبلا برواية كلاريسا - وهى رواية لها عمق وتشويق مدهشان •

والرائع فى كلاريسا هو فونها • اذ نجد هنا ندققا ، واندماجا حميما للمقارئ يتعدى أى قدر تم تحقيقه من قبل فى الرواية الانجليزية ، ولا فى هذا المجال ، بعد ذلك قبل حين أوستن • Jane Austen

ويبقى المقارئ - فى روايات ديفو أو فيلدينج أو فى أى من القصص الواعظة - على بعد معين من كل الأحداث • فنحن نهتم بشخص مول أو

توم جونز أو بارسون آدمز Parson Adams ، وندمج في مشكلاتهم وتجاربهم - ولهم نكهتهم الغريبة الخبيثة - كما لغيرهم من الناس . وكما نفعل كثيرا مع معارفنا الحقيقيين - نتعرض لاغراء أن ننظر اليهم ببساطة . وأن نحتوى بجملة أو بحركة ذهنية ما يتعذر احتواؤه في الواقع . وهذا التبسيط لا يسىء اطلاقا لأهداف مؤلفيهم . أما في حالة كلاريسا فالوضع مختلف . فنحن نندمج بكيفية يندر أن نحدث في تجارب حياة أى من الآخرين في الحياة الواقعية . فكلما تكشف وضع كلاريسا وكلما أظنق عليها الموقف غير المحتمل ينطبع في وعينا بقوة مريعة الشعور بأننا في مصيدة ، وأننا عاجزين عن اقتحام شبك سوء الفهم والكراهة والغيرة والجهود التام التي توشك أن تقضى عليها .

ولا أظن أن هذه التجربة يصدق عنها تعبير « مماثلة الذات » Self identification  
فنحن نعلم علم اليقين أننا لسنا كلاريسا .  
ومن عناصر تجربتنا أننا بالتأكيد نعرف أكثر منها ، ونرى الموقف في الواقع بموضوعية غير متاحة لها . كما أنى لا أظن أن التجربة تختلف نوعيا عن التجربة عند ديفو أو فيلدنج . ففي كل حالة نستسلم ( ولكن بوعى وبحدود ) لعالم خيالى يندمج فيه ادراكنا وتعاطفنا واهتماماتنا - ويكون الفارق في الحالتين في قوة التجربة وليس في قيمتها . ( وليس في تجربة كلاريسا الاجمالية كم حياة أكبر منه في تجربة توم جونز ) وربما يكون أفضل وصف لهذا التدفق الغريب أنه مأساوى . فنحن نندمج في موقف ليس له حل واضح ، حل لا يتطلب تغييرات لا يحتمل حدوثها .

وهكذا يمكن قول هذا عن ريتشاردسون : ليس انه أول روائى انجليزى بل انه أول روائى مأساوى - ذلك أن رواية كلاريسا بخلاف بامبلا تعبر عن موقف مأساوى حقا وتحنويه . وتوجد في هذه الرواية الثانية والأعظم خيوط وظلال تسبب ضعفها ، وفي بعض الأحيان بدرجة قاتلة . فالنغمة الدينية ما زالت فيها - والتوزيع الأخلاقى للجزاء والعقاب مزر - والتركيز لدرجة مقرزة على اللحظات المؤثرة ( وخاصة في الأجزاء الأخيرة ) يعوزه الذوق ، ويتساوى في ذلك اثارة التلهف في توقعات القارئ للاغتصاب . ورغم هذا تبقى القوة لأن الموقف مأساوى حقا .

وقد كتب جونسون Johnson : « اذا قدر لك أن تقرأ ريتشاردسون من أجل القصة فان صبرك سينفد لدرجة أن نشنق نفسك . ولكن يجب عليك قراءته من أجل العاطفة ، واعتبار القصة مجرد مجال للعاطفة » . وملاحظة جونسون صادقة ومفيدة اذا تذكرنا أنه لم يكن يستعمل كلمة

عاطفة بمعناها الازدراى الحديث « عاطفى » وكذلك ما دمنا لا نعقد نناقضا ( كما لم يفعل جونسون ) بين العاطفة والواقعية . ذلك أن مأساة كلاريسا مأساة حقيقية جدا ، وسبب تعاطفنا معها هو أنها بخلاف بامبلا تواجه ( بسلبية ولكن بشجاعة ) كل المكاييد الفاسفة التى تدبرها أسرتها البورجوازية الرجعية ، وترفض أن تستسلم . فكلاريسا - الفتاة المنتمية للطبقة المتوسطة ، الخجولة الفاضلة ، لن تستسلم لواحد من أول وأصل مبادئ القرن الثامن عشر الأخلاقية وهو أن الابنة ملك لوالديها - يزوجانها من يعتبرانه مناسبا ومربحا .

والصراع فى رواية **كلاريسا** - القلب الفردى ضد المستويات التقليدية لطبقة الملاك ، هو واحد من الصراعات الأصيلة التى تتكرر فى الرواية الحديثة ، كما تفعل فى كل آداب المجتمع الطبقي . وهو صراع الحب ( أى الكرامة البشرية والتعاطف والاستقلال ) ضد المال ( أى الملكية والمركز والمظهر المحترم والتحمل ) التى نجدها فى صميم أغلب روايات فيلدنج وجين أوستن والأخوات بروننى Brontes وثاكرى - رغم اختلافهم جميعا فى كل الاعتبارات الأخرى . وهى ليست قيمة عرضية أو جانبية . فنحن نفعل برواية ما لأن تعاطفنا البشرى قد أثير . ومثل هذا التعاطف لا يوقظ بلا شئ ، ولا بقضايا وصراعات خيالية لا علاقة لها بالحقائق الواقعية . بل اننا نفعل بمشكلات ومواقف نعرف من خبرتنا فى الحياة أنها مشكلات حقيقية وحيوية . والذى يسترعى انتباهنا ويستحوذ عليه فى رواية **كلاريسا** ليس نوعا مجردا من العاطفة أو التحليل ، بل عرض ومعالجة لمشكلة حقيقة ومجسدة .

والعرض فى منتهى الواقعية - جمل حادة ومتوترة ، ونغمات حديث دارجة ، وتفاصيل مفاجئة منقضة . وكلاريسا الطيبة لا تقوى على المقاومة - فى لحظة تحاول فيها جاهدة أن تكون منصفة - وهى تصف أختها :

« ان بللا المسكينة لها ، كما تعلمين ، وجه ممثلى بدين ، اذا جاز لى أن أستعمل هذا التعبير » .

وعندما تحتاج كلاريسا فى خزى ، لأنها ترفض أن تتزوج سولمز Solmes الرى ، تزورها عمتها وأختها ، وتكسب براءة كلاريسا عمتها ، ولكن أختها لا تلين :

« تركت أختى عمتى تفكر فى النافذة وظهرها تجاهنا : وانتهزت هذه الفرصة لتشتمنى بدرجة أكثر همجية : اذ دخلت مخدعى ورفعت

نماذج التفصيل التي كانت والدتي قد أرسلتها لي ، وأحضرتها أمامي ، ثم نرتها على الكرسي المجاور لي ، وأخذت تضع الواحد على كمها والآخر على كتفها وهي تبدو في سكون تام ولكنها كانت بهمس حتى لا تسمعها عمتي : « هذا يا كلاري نموذج جميل - ولكن هذا جذاب جدا ! أنصحك أن تستعميه عند ظهورك ، وهذا لو كنت مكانك لجعلته ثوب المساء لزفافي ، وهذا ناني طاقم لي - ألا تعطى تعليماتك يا حبيبتي للحصول على طقم مجوهرات جدتي الجديد ؟ أم أنك تفكرى فى الظهور بالمجوهرات الجديدة التى ينوى مستر سولمز تقديمها لك ؟ لقد تحدثت عن اعتماده ألفين أو ثلاثة آلاف جنيه للهدايا ! يا طفلة ! يا قلبى الحبيب - كم ستكونين فى زينة فاخرة • ماذا ؟ صامته يا عزيزتى ؟ عريضة ماما نورنون الجميلة ؟ ماذا - مازلت صامته ؟ ولكن يا كلاري ألا تريدن طقما من القطيفة ؟ سيعطيك مظهرا عظيما فى كنيسة ريفية ، كما تعلمين • وسيكون الجو فى الشهر القادم مناسبا - قطيفة قرمزية - تصورى ! بشرتك الرقيقة هذه ، كم سننتجى فيه - وأى حمرة محببة سيضيفها عليك - هاى هو ؟ ( كانت تسخر منى اذ تنهدت وهي نستخف بى ) وتنهدين يا حبيبتي ؟ حسنا اذن - ما دام زفافك سيكون وقورا ، ما رأيك فى قطيفة سوداء يا طفلتى • مازلت ساكتة يا كلاري ! قطيفة سوداء - بلونك الأبيض وعينيك الجذابتين ، تلمع خلال سحابة ممطرة ، مثل شمس شهر أبريل • ألا يقول لك لافليس Lovelace انها عيون جذابة - كم ستكونين جميلة فى نظر الجميع - ماذا - ساكتة حتى الآن - وماذا عن مشغولاتك يا كلاري ! » •

« وكان يمكن ان تنمادى أكثر لولا أن تقدمت عمتى نحونا وهي تمسح عينيها • ماذا ! أنهمسن يا ستات ! تبدو عليك الراحة والانبساط يا مس هارلو فى حديثك الخاص ، حتى أنى آمل أن أنفل أخبارا سارة » •

« أنا فقط كنت أعطيها رأيي فى نماذج ملابسها هنا - صحيح أنها لم تطالب منى ذلك ، ولكنها تبدو - بسكوتهما - موافقة على حكمى » ١٣ •

ينجح ريتشاردسون فى الاسسندواذ على نغمة الحديث وحركته بمهارة فائقة • وكلمات السخرية التى يمكن أن تكون ساذجة ، لها حدة التعذيب الحامى العميق • وقوة عبارة « فقط فى همس » قوة شاعرية تعتمد على البناء الكلى للجمل •

ولقد لاحظ كثيرون ، بما فيه الكفاية ، فرائسه ريتشاردسون وعمقه نفسانيا ، ولكن الاعتراف بصلاية المشهد عنده كان أقل حظا • وكل من أسرة هارلو فى الجزء الأول من الكتاب وعالم الدعارة فى الجزء الأخير ،

لهما واقعية ثابتة ومتماسكة ، تعطى العمق اللازم فى خلفية مشهد ناو الآخر من المشاعر المتدفقة . ولهذا السبب لا تحمل نهمة العاطفية كل القوة المقصودة . وليس هناك شك فى أن معالجة ريتشاردسون ، بالمعنى الحديث ، عاطفية . وأنه يلعب عن قصد بمشاعر قارئه لأن مثل هذا اللعب على المشاعر يعتبر فى حد ذاته مرغوبا فيه ، وهذا بدون شك هو موضع الخطر فى رواياته وفى تأثيره . ولكن بالرغم من أنه يقتصر كل ذرة من المشاعر ( وأحيانا أكثر ) من كل حدث الا أنه بسبب قوة الصراع الرئيسى وصدقته وبسبب صلابته وواقعية المشهد الذى بناه ، فإن الكتاب يستطيع حقا أن يتحمل تلك المعالجة بدرجة مدهشة .

ومن هنا يأتى التناقض الطاهرى : أنه بالرغم من أن ريتشاردسون عاطفى فإن رواية **كلاريسا** بكل المقاييس ليست كذلك . ويميل المرء لاعتبار هذا النجاح تصادفيا تقريبا . فريتشاردسون يبحث عن مواقف تفتقر القلب الحنون لأن قلوب قرائه الحنونة كانت تنتظر ، بتوقع ممتع أن تعترض - ونجاحه فى تحقيق موقف فى **كلاريسا** مؤثر بصدق لدرجة أن تصبح معالجته العاطفية غير سخيقة يرجع اما لحسن حظه أو لعبقريته ، وقد يكون من غير المعقول توقع دوام حسن الحظ خلال سبعة مجلدات . ولكن كون نجاحه أقل من متعمد تماما يتجلى فى اصراره فى التمهيد والختام على أن روايته تصور « نظرية المكافآت المستقبلية » .

والحقيقة - كما أوضح مستر بريان داونز Brian Downs بجلاء - « يكمن التأثير الحقيقى ٠٠٠ للرواية ومغزاها الأخلاقى الصادق فى عكس هذه الفكرة تماما ، فى صيحة كلاريسا الجلييلة التى تصل فيها القصة الى ذروتها : « من المستحيل على الرجل الذى كان وغدا معى مثلما كنت أنت أن يجعلنى زوجته » ١٤ ونسبع فى الواقع قوة رواية **كلاريسا** على تحريك مشاعرنا من هذا التأكيد لكرامة امرأة داخل الأجمة الأخلاقيه لعالم الزيجات المرتبة والبغاء المافى . وهو تأكيد متناقض تماما مع « رسالة » رواية **باميلا** : « انها نهائية السلوك البشرى التى تغرسها فى أذهاننا رواية **كلاريسا** - والحقيقة الصارمة أنه لا اصلاح على الاطلاق لالغاء القسوة الانانية التى يتم التخطيط لها بفسق واستهتار لاحداث أقصى درجات الألم المبرح » ١٥ .

ولم يكن لهذا الصديق الصارم أن يؤثر علينا بالطبع ما لم يكن معروضا فى تعبيرات الفن ، وهنا يجدر بنا التأكيد العادل لواقعية عرض ريتشاردسون وحده تحليله النفسانى . وليس أقل ما حققه قدرته على أن ينقل بدقة ، يعجز الاقتباس عن تصويرها ، نوع جاذبية لافليس



Lovelace لكلاريسا بالاضافه الى النفور الذى تشعر به نحوه ! ولافليس ذاته مخلوق بالغ التأثير . وأنا لا أستطيع الشعور بأن مسترداوتز يوفيه حقه ( أقصد عاطفيا لا أخلاقيا ) - هذا النذل البارح - عندما يشير اليه بالكلمات « هذا التلميذ المفرط فى النمو » . والعامل المؤثر والمخيف بالنسبة لشخص لافليس فى نمط الكتاب هو أن له صفات السيد Gentieman فى القرن الثامن عشر بدرجة متفوقة ، وأنه متعال لمن كان معتبرا رجلا متمدنا وعلى قدر كبير ( على عكس آل هارلو ) - مما أطلقت عليه جين أوستن أنيقة التصرف . وأن يتصف لافليس بكل هذا ويكون فى نفس الوقت سيئا للغاية هو ما يكشف عنه ريتشاردسون بقوة فائقة ( ومن جديد كما نطن بدون قصد ) . وهذا الكشف يلقي الضوء - أكثر مما تستطبعه أى رسالة أخلاقية مجردة - على كل الرعب فى موقف كلاريسا وكل السيدات عامة فى مجتمع ليس غر عادى حتى الآن أن تسمع وصفه بمهذب .

كيف اذن يمكن اجمال مساهمة ريتشاردسون ؟ لقد أنتج ما لم ينبجج ديفو تماما فيه - ولكن هذا هو ما كانت حولىة السبكتيتور Spectator قد بدأت تفعله : انتاج شكل من الأدب الروائى محبوب للغاية - أخلاقيا وعاطفيا - لجمهور القراء الجديد . وبالرغم من أمله « أن يحول الشباب الى مضمار قراءة مختلف عن استعراض الأبهة والبراعة فى القصص التخيلى ، فقد أدت رواياته على مستوى واحد ( وبمنتهى الوضوح ) نفس وظائف القصص التخيلى : دغدغة المساعر لحد ذاتها والتجبيذ المحدد لفلسفة حياة زائفة . وتقنيا لقد أدى كل ما يمكن أدائه لقالب المراسلة : ففى رواية **بامبلا** استعمله بواقعية وسناجة ، وفى روايتى **كلاريسا** و**جرانديسون** Grandison أصبح مجرد تقليد ، فلم يعد للمصدافية اهتمام جاد . وكتقليد كانت له مزاياه - اذ سمح ، بما تضمنه من ضروب الألفة ، بهذا الفحص الأكثر دقة « للقلب البشرى » الذى اشتهر به ريتشاردسون عن حق .

وهنا نصل الى النقطة التى يتوقف عندها ريتشاردسون عن كونه ذا أهمية تاريخية فحسب . ذلك أنه فى غوصه فى المساعر الخاصة والأهواء الخبيثة لتشخصه قد حقق شيئا مختلفا تماما عن مجرد استدعاء اللحظة العاطفية التى كان يقصدها على ما يبدو . فقد نعمى فى مشاعر البشر الدقيقة والمتقلبة والمتناقضة بدرجة أكثر من أى روائى سابق ، وفعل ذلك لأنه فى بحه عما ينير الشفقة بسهولة تعثر صدفة فى موقف جد مأساوى ، موقف خلق من كثير من المتناقضات ، لدرجة أنه ، عند اماطة اللثام عنه ، تلمس أوتار وحبال يتردد صداها بعمق فى التجربة

الانسانية ، ويستشعر القارئ توترات هي ذاتها توترات الحياة في حركتها .

وتحدث المأساة عادة عندما ينشأ موقف يعجز الناس - في مرحلة معينة من تطوره - عن إيجاد حل له - ومثل هذا الموقف في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ( ولم يحل المشكل بعد ) كان نمو الوعي لدى النساء بضرورة تحريرهن ( ليس فقط بمعنى مجرد التحرير الشكلى من نصوبيت برلمانى وما شابه ) ، وعجز المجتمع الطبقي عن الاعتراف بتلك الحرية دون القضاء على عنصر أصلى فى ذاته . فقد كان على كلاريسا أن تحارب أسرتها ولافليس ، ولم يكن هي وسعهم من جهتهم أن يدعوها تكسب دون اهدار كل ما كان فى نظرهم ضروريا وحتى مقدسا لأنفسهم . والواقع أن الفنان فى معالجته لمثل هذه المواقف يتلاحم بجوهر الحياة وحركتها وتتغير مادة المأساة الفعلية . ففي العصر الحاضر كان فى وسع كلاريسا أن تحل منسكلتها على أية حال بصورة ما . ولكننا مازلنا نتجارب مع رواية ريتشارد سون لأن المشكل فى عالم الرواية غير قابل للحل . ومع ذلك فالاتجاه لحله يوحى به نوع المشاركة الوجدانية التى تثيرها كلاريسا نفسها ( رغم أنها ساذجة فى معظم الأحيان ) ، ونلقى برواية **باهيلا** جانبا لأنها تفتقر لمثل هذه البصيرة النافذة . ولكن بقراءة **كلاريسا** تنشط مشاعرنا الانسانية من تعاطف وادراك . وهذا هو نفس ما نعيشه بالقول بأن الأعمال الفنية خالدة لا يحددها زمن ، فهي تستحوذ على توترات الحياة وحركتها التى تستمر على الدوام رغم تغير شكلها الى الأبد .

وتتطور الحياة من خلال الصراع والتغيير - ونجد حلا لمأساة بعينها لتنشأ أمامنا مأساة أخرى . فالمأساة المعنية نجد لها حلا ولكننا نواجه مآزقنا المأساوى أنفسنا - وهذا سيوجد له حل بدوره ، ولو لم يكن على أيدينا ، وتجربة الماضى ستساعد على حله . وكما أن الحياة رغم أنها تتضمن مأساة فإنها ليست مأساوية ( والا لما استمرت لآلاف السنين ) فان الفن رغم أنه ينشأ من وقته ذاته وموقفه فإنه ليس مجرد زائل ولا نسبى فى القيمة . ولن نستمتع برواية **كلاريسا** ما لم نقرأها بتعاطف من خلال التاريخ . ولكننا ان عالجنها فقط من خلال التاريخ فلن نستمتع بها أيضا . فالماضى والحاضر طرفا نفيض ولا ينفصلان فى نفس الوقت . والحقيقة الدقيقة هي أن ريتشارد سون اذ تعذر فى واحد من المآزق المعاصرة لوقته فقد حقق فنا له دلالة بالنسبة لفننا نحن .

★★★

## فيلدينج :

ليس فيلدينج - بخلاف ريتشارد سون - روائيا مأساويا ، ولا يكتب على نفس مستوى التدفق عند ريتشارد سون . ووصفه نفسه لروايته الأولى **جوزيف أندروز** Joseph Andrews على أنها « ملحمة هزلية بالثر » هام . فقد اهتم فيلدينج بجدية أكبر من ريتشاردسون - بكتابة نقيض القصص التخيلية ، ورواية **جوزيف أندروز** Joseph Andrews في الواقع نقيض لرواية **بامبلا** ، تهاجم كل ما يبدو لفيلدينج غير واقعي وزائف في رواية ريتشارد سون . والواقع أن فيلدينج يحاول بكل وعيه ( ودينه لسيرفانتيس Cervantes واضح ) أن يخلق شكلا فنيا يكون لمجتمع القرن الثامن عشر ما كانته الملحمة في عالم أكثر بدائية . على أن يكون في نفس الوقت مرآة واقعية وتقييما نقديا لحياة العصر . فالطبيعة البشرية - لا أكثر ولا أقل كما يعلن في الفصل الأول من رواية **توم جونز** Tom Jones هي موضوعه .

وهذا المطلب متسع وغير حكيم نظاميا . فهو يعلن عن أحد جوانب فيلدينج - غموض مرح يتدهور في كثير من الأحيان الى مجرد حماس يبدو في عصرنا الحاضر إحدى صفاته الأقل تعاطفا . ولكن مطلبه ينبىء كذلك بتلك النقة العريضة وهذه المواجهة الهادئة للكريه والمحجب سواء بسواء - التى تضيف على الروايات ذلك الدفء والشمول . ( ورغم الانطباع الذى يحدث من ضروب النقد المناصرة فى مقال دكتور ليفيز ) فليس فيلدينج معتدا بنفسه ولا عديم الاحساس ولا سطحي . حقيقة أنه لا يستكشف أغوار النفس المظلمة ، كما أنه لا يهدف لتحقيق التدفق المتناسك ، فى اهتمام جين أوستن بمهمة الحياة - ولكن الذى ينجح فى تحقيقه هو رؤية شاملة ، وتعليق ناقد على المجتمع منشط ومرض فى نفس الوقت .

وباستثناء رواية **جوناثان وايلد** Jonathan Wild فان روايات فيلدينج مدينة أكثر للتقليد البيكارى منها لتقليد القصة الواعظة - ولكن فيلدينج - مثل أستاذه سرفانتيس تجاوز اللا شكل العشوائى فى البيكارية ، ويفرض نمطا على تلك الكتلة الحرة السخية من « الحياة » التى هى مادته الخام . وليس النمط مجرد حبكة ملفقة ، ولو أنه أحيانا يتدهور لهذا المستوى . ولا يمكن لأحد أن يؤكد بالدليل أن رواية **جوزيف أندروز** لها حبكة . والواقع أن نصيبها محدود منها اذا كانت وظيفة الحبكة هى تحقيق تماسك لمادة الرواية بطريقة منظمة . فهى متماسكة ، لا بفعل قصة بل بثيمات معينة ، وأيضا بطريقة دقيقة ، يقالبها الأساسى ، فالب الرحلة . فرحلة جوزيف وآدامز من لندن الى المقر الريفى لليدى بوبى Lady Booby لها طبيعة رمزية : فهى ليست ببساطة رحلة مغامرات

بل هي رحلة استكشاف . وهذا الاستعمال للرحلة كنوع ما من الرموز لحياة الانسان واجتهاداته مألوف في الأدب بالطبع . وليس من السهل دائما القول بالتحديد لماذا تحقق بعض رحلات الأدب - مثلا رحلات « يوليسيس » Ulysses ، « دون كيشوت » Don Quixote و « روبنسون كروزو » Robinson Crusoe ( تحقق ) مغزى رمزيا - بينما رحلات أخرى مثل رحلات كل من « رودريك راندوم » ، « وجيل بلاس » Gil Blas ، وديفيد بالفور David Balfour في رواية **كيدنايد Kidnapped** ، ونوم جونز - لا تفعل ذلك . وواضح أن السؤال من النوع الذي يأخذ في الاعتبار التنظيم الكلي للكتب المذكورة . فكلما تضمنت الرحلة اكتشافات أخلاقية معينة فإن الرحلة ذاتها ترمز لكفاح نحو الوضوح - فإيقاعات الرحلة تصبح مرادفة لإيقاعات الحياة ذاتها كما في **الأوديسة** أو تلمح بطريقة غامضة لهذه الإيقاعات كما في **كروزو أو جوزيف اندروز** .

والتيمة الرئيسية في رواية **جوزيف اندروز** ، كما هي في رواية **دون كيشوت** هي نقيض القصص التخيلي ، فضح خطورة الاتجاهات التخيلية وكشف عدم صلاحيتها وتأكيد واقعية انسانية . وتحتوى **جوزيف اندروز** مثل **دون كيشوت** على عناصر ساخرة Burlesque من الخطأ المبالغ فيها . فرواية **بامبلا** لريتشارد سون تتعرض للسخرية على طول الخط : فحماية جوزيف لبتولنه من هجمات ليدى بوبى تشكل موقفا يقدره حق قدره فقط قارئ القصص التخيلي ، ولكن نية فيلدنج تفوق السخرية كثيرا . ففي مقطع سيق في التمهيد للرواية يربط بين نفسه وبين هوجارث Hogarth قائلا « ان الذي يسمى العبقري هوجارث رسام سخرية يزجى له أقل تكريم » . ولكي نعرف عدم سلامة اعتبار رواية **جوزيف اندروز** مجرد سخرية burlesque لرواية **بامبلا** علينا أن نقارنها برواية Shamela التي لبس لها بمنهى الوضوح أى عرض آخر .

ففي **شامبلا** طبعا لا يوجد بارسون آدامز ، وأهمه آدامز في **جوزيف اندروز** رئيسية ، ليس لأنه شخص مرسوم جيدا ( وهو كذلك ) ولكن لأنه يرتفع بتقد فيلدنج ضد القصص التخيلي لدرجة أعلى بكثير من مجرد التنديد بوعظ ريتشارد سون في كتابانه الاباحية . وكما أن دون كيشوت غير عملي بدرجة جنونية - برأسه المليئة بالأفكار الخيالية للشرف والقروسية - ومع ذلك انساني ، فكذلك آدامز عقله مشبع بالآداب الكلاسيكية وفلسفة أفلاطون ويعف دائما في أكثر الصراعات حدة مع الحقائق الصلبة . فهو يضل الطريق ، وينسى نقوده وينام عندما يجب أن يستيقظ ، ويحارب طواحين هواء من نسج خياله ( يتضح أنها صبيان

القرية المشغولون في لعبهم بالطيور ) ومثل كيشوت فهو رجل أفضل من أولئك الذين يستخفون به .

وفى صراعات الرواية - وكلها صراعات البشرية ضد النفاق والأخلاق الزائفة - نجد آدمز - رغم مسايلنه غير العملية - دائما على حق . ومن ثبمات الكتاب التى تعاود الظهور الاحسان . ومناقسة آدمز مع بيترباونس Peter Pounce السافى - مثل واضح لذلك :

أجاب النانى « أحمد الله أن عندى القليل الذى يجعلنى راضيا ولا أحسد أحدا . عندى القليل يا مستر آدمز أفعل به من الخير بقدر ما أستطيع » . فرد آدمز « أن الغنى بدون الاحسان لا قيمة له - ذلك أنه نعمة فقط لمن ينعم به على الآخرين » فقال بيتر « أنت وأنا لدينا أفكار مختلفة عن الاحسان . أنا أعترف أنى لا أحب الكلمة ( احسان ) كما تستعمل عامة - كما لا أظن أنها تناسب واحدا منا نحن السادة فهى صفة وضيعة من صفات القسس - ولو أنى لا أعنى أن كثيرا من القسس ينصفون بها » . فقال آدمز « سيدى . ان تعريفى للاحسان هو الاستعداد الكريم لرفع المعاناة عن التعساء » فرد بيتر قائلا « ان فى هذا التعريف شيئا أحبه كثيرا فهو كما نقول استعداد ولا يتصل بالفعل بقدر ما يتصل بالاستعداد : ولكن للأسف يا سيد آدمز - من المقصودون بكلمة التعساء ؟ صدقنى ان تعاسة البشر أغلبها من نسج الخيال . فمن البلاهة وليس من الخير أن نسرى عنهم » . فأجاب آدمز : « من المؤكد يا سيدى أن الجوع والعطس والبرد والعري وأنواع البؤس الأخرى التى يعانى منها الفقراء لا يمكن أن تكون شرا خياليا » ( ١٧ ) .

ليس فى الحديث أى ارتجال ، ولقد سبق تقديم الموضوع من قبل بواسطة مسز تاوواوس Towhouse المريعة ، ذات الآراء القوية . فقد قالت « الاحسان العام ... الاحسان العام يعلمنا أن نعول الآخرين وعائلتنا . وأؤكد لك أننا أنا وأهلى لسنا على استعداد للافلاس بسبب احسانك » ( ١٨ ) .

ويعود للموضوع جوزف من جديد الذى يحدث نفسه ( حتى يخلب آدمز النوم ) مقارنا بين الاحسان والشرف .

والحديث مع بيتر باونس مثل بديع لبس فقط لقوة المناقشات عند فيلدنج ولكن لدقة جدله . اذ يبدأ باونس بتعريف نموذجى عقلانى فى ظاهره ومادى للاحسان . ولكن عند نهاية الحديث نكشف ماديته كذالية جوفاء ( ان تعاسة البشر أغلبها من نسج الخيال ) بينما

يبقى آدامز المثالي غير الواقعي ليؤكد واقعية الجوع والعطش والبرد والعري .

وهذا هو نوع البصيرة البافذة الذي يتعدى مجرد التعاطف الملبى مع ما هو مهذب وكره ما هو ريائي ، وهو الذي يعطى رواية **جوزيف أندروز** نوعيتها . ولكن لا يجوز لنا ، في نفس الوقت ، أن نبخس قيمة التهذيب العقلاني الشفاف والاهتمام الأخلاقي ( رغم عدم دقته ) الذي يؤسس رؤية فيلدنج . ففي الخلافات المستمرة في رواية **جوزيف أندروز** حول موضوع الاحسان - وهي خلافات يواجه فيها دائما كل من جوزيف وآدامز المتعصب ، عامة لأنهم يغير مال ، من المشوق والمثير للانتباه أن الأشخاص غير الكرماء هم دائما العظماء والعصريون والشهوانيون والجشعون والخائفون والمنافقون - مسز سلييسلوب ومنيلاتها وبارسون نراليبر Parson Trulliber - بينما الكرماء ينتمون للطبقة الوضيعة - التباع Postillion الذي يعطى جوزيف عباءته ، والجندي العادي الذي يسدد الفاتورة في الحانة ، والفلاح الذي أدرك حقائق الدنيا . وإذا توقفتنا لتحليل الحس بالانسانية الكريمة المتغلغل في روايات فيلدنج ( وهو بعد كل شيء الصفة السائدة في كتبه ) لوجدنا أنه ينبع لا من الطيبة الوادعة الغامضة غير المحددة ، بل من وعي اجتماعي وإدراك للناس في منتهى التحديد . كما أنه ليس نتاج نظرة عاطفية - فالعامة في روايات فيلدنج في كثير من الأحيان قساة وأغبياء وجهلة . ولكنهم بشر وليسوا موضع احتقاره .

وتوضح رواية **جوزيف أندروز** بجلاء علاقة فيلدنج بالمدرسة البيكارية وذلك في استعماله القصة الدخيلة interpolated tale : اذ يعطل السرد مرتين بينما يسرد شخص غير مهم قصة طويلة ليست لها علاقة واضحة بالرواية - وهي حيلة يستعملها كثيرا الكتاب البيكاريون . ولكن الحقيقة أن **ليونورا** ( أولى هذه القصص ) وقصة مستر ويلسون يضربان بالفعل للخطأ في رواية **جوزيف أندروز** . وليست أي منهما مجرد قصة عرضية . والاقصوصتان لا تؤديان فقط للمقارنة والتوازن بينهما ، بل ان كلا منهما تضيف تشكيلات للموضوعات الرئيسية في الكتاب : التخيل والاحسان والحب . وليست قصة **ليونورا** مجرد محاضرة أخلاقية ساذجة عن العواقب السيئة لسلوك **ليونورا** ، بل ان الغرض الأساسي منها هو أن تتيح لفيلدنج التعاليق على عدم سلامة فكرة قصة كهذه . ففي قصة **ليونورا** توجد أنواع السذاجة الأخلاقية والفنية ( بما فيها الخطابات الحمقاء . . . ) التي نجدها في رواية **باميلا** ولا يقدمها فيلدنج لنا لتوافق عليها . ( فقرة مثل « تهذيب عقلك . . . » التي تبدأ بها ردها على خطاب

هوراشيو Horatio العرامى المصطنع للغاية - تحمل كما ضخما من  
السخرية ) • وقصة ليونورا تؤكد الفسوق الأحق فى موقف بامبلا من  
الحب • وتضيق قصة مستر ويلسون جزءا أكبر للصورة اذ تعطينا  
شيئا عن عالم آل بوبى Booby يتعين ذكره من أجل نمط الرواية •

واذا كانت جوزيف أندروز مختلفة تماما عن جوناثان وايلد فان  
توم جونز Tom Jones تكاد تختلف بنفس القدر • وأكثر ما يسترعى  
الانتباه ، عند العودة لهذه الرواية هو كونها الى حد كبير كتاب غير نهائى  
وتجريبى للغاية • فبالرغم من كل الثقة بالنفس الظاهرة ، والسهولة التى  
يمارس بها فيلدنج دوره كمحرك للدمى ، والكفاءة الفائقة فى بناء الحكمة ،  
فانه يتحسس طريقه باستمرار لينتقل من أحد مستويات السرد الى  
مستوى آخر مستكشفا بارتجال امكانيات مجاله •

والانطباع الفورى عكس تجريبى - اذ يبدو فيلدنج متحكما فى  
الموقف الى حد بعيد - فالحكمة - كما قرر العديد من النقاد - معالجة  
بمنتهى المهارة وهى فى الواقع مهمة فيلدنج المسرحى المحترف الناجح من  
قبل • والعنصر الأساسى بقدر أكبر ، فى انطباع الاقتناع ، هو طبيعة فلسفة  
فيلدنج المتشككة المتفائلة • فهو يذرع العالم بخطوات واسعة دائما فى  
تطلع ، وفى أحيان كثيرة باستياء ، ولكن دون الشعور أبدا بأساءة  
لا تمحى • وليست هذه بالمرّة فلسفة بالمعنى الأكاديمى ولا هى بالتأكيد  
نظام ميتافيزيقى واع ، بل هى اتجاه عقلى وقبول لمستويات ومعالجات  
معينة • وفيلدنج مثل أغلب كتاب القرن الثامن عشر متأكد جدا من عالمه •  
وهو ليس مبالغا فى التفاؤل ، بل هو واثق - واثق أن مشكلات المجتمع  
البشرى - أى مجتمعه هو - يمكن حلها وسوف تحل بالمشاعر الانسانية  
والعقل الراجح • وهذه الثقة الواسعة المتسامحة هى التى تعطى رواية  
توم جونز نغمتها الخاصة وهى أيضا التى ( نشك أنها ) تباعد بين أولئك  
النقاد الذين يقلون عن فيلدنج فى النقة بالانسان الاجتماعى ، والذين  
يخطئون اذ يعتبرون تفاؤله تبليدا •

ويمكن عزل النغمة الارتجالية على أساس صدورها عن انشغال  
فيلدنج الدائم بالمنهج : ما هى أفضل الطرق لكسب اهتمام القارئ ؟  
وكيف يمكن عرض أحد الشخصوص على الصفحة ؟ وكيف يمكن تحقيق أى  
نوع من الشغف دون لعب حيلة على القارئ أو تزييف موقفه هو كمنفذ  
للعرض ، وعالم بكل شيء ؟ وهو يجد باستمرار أن تلفيق حيكته يؤذى  
الشخصوص الذين أبدعهم • والحقيقة أن رواية توم جونز بها مبالغة فى  
الحكمة • اذ تحدث مشاهد لم تنشأ بالضرورة من الشخصية ولا من

الهدف - والشخص أنفسم ليسوا أناسا بكل ما فى الكلمة من معنى - فأغلبهم شخص غير مجسدين ، يتبعون تقليد « مهزلة الأمزجة » Comedy of humours ، تلك النظرية المقيدة - بيد أنها سطحية - والمبنية على علم النفس الفسيولوجى الساذج للعصور الوسطى - ونفس اللغة التى يستعملها الأمزجة humours تستمر ، فيشار الى « بشرة » توم جونز عند مناقشة مغامراته العاطفية ، ويكشف اسم أولويردى Allworthy عن كفية ابداعه .

والقضية هنا ليست أن « تقليد الأمزجة » غير سليم ، بل أنه لا يفى تماما بمتطلبات فيلدنج الأوسع لتقديم صورة صادقة وواقعية للطبيعة البشرية . ويوجد فى رواية توم جونز أى كم من الحياة . ولكنه لا يقدم بأى نوع من النمساك بالتقليد . وبعض الأحداث درامية للغاية ، تتطور من خلال امكانياتها الذاتية ونتيجة لها ، مثل المشهد الذى تجد صوفيا فيه توم فى حجرة ليدى بيلاستون Bellaston ، وأحداث أخرى مثل الأخطاء فى الحانة ، كلها مجرد تلفيقات لا قيمة لها سوى استغلال اللحظة الهزلية - وأحداث أخرى أيضا ، مثل مشاجرة مولى سيجريم Molly Seagrim فى ساحة الكنيسة ، هى سرد واقعى يساهم فى بناء المنظر الشامل panorama الأكثر اتساعا ، ولكن القارئ لا يندمج فيه تماما . ويأتى ابداع الشخصا كذلك على مستويات متنوعة : فشخص أولويردى يكاد يكون شخصية مجازية allegorical يكاد يكون غير محدد كفرد ، أما سكوير Square وثواكام Thwackum فهما مثل « التسع قنينات » المرصوة بنظام يسهل الاطاحة بها - ومسز بليفيل Mrs Blifil شخصية واقعية - وهى أساسا نموذج ، وليست معروضة بوضوح ولكن يمكن رؤيتها بدقة . وتوم ذاته وسكواير وسترن Squire Western غير دقيقين ولكنهما شخصان مكتملان ، وبارثر يدج Partridge أكبر بكثير من الواقع ويكاد يكون قد أبدع وعرض بنظام مسرح المنوعات Music Hall الذى ظهر فيما بعد .

ورغم كل هذا فالرواية لها وحدة ونمط - وهو أمر يتعدى حيكيتها المصطنعة والملفقة بعناية - ولو أنها غير رمزية بالمرّة .

ورواية توم جونز تعليق شامل Panoramic على انجلترا سنة ١٧٤٥ ، وهى قصة توم جونز وصوفيسا وسترن . والذى يستولى على تعاطفنا فى هذه القصة ( وهو أمر غريب جدا ، كما قد يظن المرء - لأن الكتابين فيما عدا ذلك مختلفان تماما ) هو نفس ما يستولى على تعاطفنا لحساب كلاريسا . ذلك أن توم وصوفيا ، مثل كلاريسا ثائران ، يثوران



ضد المستويات العائلية السائدة والمحترمة فى مجتمع القرن الثامن عشر .  
وبناء على هذه المستويات يتحتم على صوفيا أن تطيع والدها ، ويجب أن  
يكون توم كما يعتبره بليفيل Blifil ، حذرا غير سرعى يجب وضعه  
فى حيزه بحزم .

وحقيقى أن فيلدنج - لأغراض حبيكته ( ولبرضى الذوق التقليدى )  
يجعل توم سيدا Gentleman رغم كل سىء ، ولكن هذا ليس مهما  
حقا . والمهم بالفعل لأن كلا من حركة الأحداث كلها وبنية الكتاب تعتمد  
عليه ، هو أن توم وصوفيا يحاربان المجتمع التقليدى مجسدا فى شخص  
بليفيل ، وهما يحاربان بكل الوسائل - بما فى ذلك عند الضرورة اللكمات  
والسيوف والمسدسات ، وبخلاف كلاريسا فهما ليسا سلبيين فى  
صراعهما . وهذا هو السبب فى أن رواية **توم جونز** ليست مأساة بل  
ملهاة . والذى يحوز قبولنا لنظرة فيلدنج الملهوية للحياة ليس النهاية  
السعيدة الملققة تقليديا ، بل هى الثقة التى نستشعرها طوال الرواية ،  
بأن كلا من توم وصوفيا يستطيعان ، وحتما سينجحان فى ، التشبث  
بموقفهما وتغييره . وبالطبع ليس هناك تناقض فى أن القارئ الذى يمتنع  
بمأساة كلاريسا لابد وأن يقتنع بملهاة توم جونز . فالمأساة والملهاة -  
حتى فى موقف بعينه ليستا ما نعتين كلا منهما للأخرى .

وصراع توم وصوفيا ضد بليفيل وكل ما يمثلته ينسكل لب الرواية :  
فالوغد فى **توم جونز** ليس أولويرذى الذى تبدو مستوياته قاصرة ولكنه  
يخدع بمهارة ، ولا هو الأبله العجوز سكوير ويسترن الذى يبرع الكاتب  
فى عرضه ، بل هو بليفيل . والواقع أن ضعف كل من أولويرذى ويسترن  
يرجع الى أنهما يخدعان من بليفيل الذى يقبلانه على مطهره . وبليفيل  
« الواعى الحريص الورع » هو فى الواقع خائن فاسق منافق وأناانى  
للمغاية . فمنذ اللحظة التى يخون فيها بلاك جورج ، الذى كان توم قد  
حماه بكذبة بيضاء ، نشين نوعية بليفيل بوضوح - وهو دائما فى جانب  
الحشمة التقليدية . وهو صديق ( ولهذا مغزاه ) لكل من سكوير وثواكام  
بالرغم من عدم نكافؤهما المنطقى . وعندما تنهرم خططه المهلكة ، التى  
ترتكز على اهتمام طبقة الحكام السائدة بفضل الأملاك والزيجات  
« الجيدة » ، نجد وصف فيلدنج له ذا مغزى :

« استلقى على فراشه ، حيث رقد مستسلما لليأس ، وغارقا فى  
دموعه ، التى لم تكن من ذلك النوع الذى ينهمر من الأسف العميق ،  
ويغسل الذنوب من عقول أرغمت فجأة ودون وعى على ارتكابها مجافية  
مبادئها ، كما يحدث أحيانا ، حتى للناس الطبيين ، بسبب ضعف البشر ،  
لا لقد كانت من النوع الذى يذرفه اللص الخائف فى عربته ، وهى فى

الواقع نتيجة لذلك الاهتمام الذى يندر أن يتجرد أكثر الناس همجية من الشعور به نحو أنفسهم » .

ويجيب هذا أذهاننا رعبا عنا الى رواية **جوناثان وايلد** وليس ذلك مجرد صدفة . فمن المجدى أن نتذكر أن ضعف رواية **جوناثان وايلد** يكمن فى شخص هارتفري Heartfree وأن قوة **توم جونز** تأتى بدرجة كبيرة من شخص **توم** . ذلك أن **توم** على عكس هارتفري لا يخاف أن يحارب ، وإذا لزم الأمر ، لا يتورع عن الكذب ، ويملك كل الروح والحيوية التى تعوز هارتفري ، وفى دوره تصبح كل ايجابيات فيلدنج أكثر صلابة وأشمل تحقيقا . والايجابية الغالبة فى **توم** هى التلقائية . فهو يتصرف بطبيعته دون تكلف ، ولذلك فإن التجاوزات التى تقوده اليها غرائزه الحيوانية تختفى . وتوجد هنا حلقة اتصال هامة بتلك الشخصية المتكررة فى القرن الثامن عشر ، « الهمجى النبيل » Thonoble savage ( الذى تلمحه مسز هارتفري فى أفريقيا ) وهو شخصية تتحول بعد فترة الى « رجل الطبيعة » natural man لدى كل من روسو Rousseau والرومانسيين the Romantics ( ورواية مسز انشبالد Mrs Inchbald الطبيعة والفن تشكل حلقة اتصال هنا ) .

« والرجل الطبيعى » ( الذى يهتدر من « عصر ذهبي » » والهمجى النبيل » ، كلاهما بالطبع مثل عاطفية ، ولكنهما ، بالرغم من ذلك ، يلعبان دورا هاما ، فى صراع رجل القرن الثامن عشر لتحرير نفسه من نقائص المادية الآلية وعواقب نظام المجتمع الطبقي . وهما فكرتان قويتان لأنهما تعارضان الرؤية الجامدة للعالم لدى الطبقة الحاكمة فى القرن الثامن عشر . وتكمن قوتهما فى تأكيدهما الثورى لمقدرة الطبيعة البشرية على تغيير نفسها والعالم ، ويكمن ضعفهما فى الطبيعة المثالية لهذا التأكيد ،

ونواحى القوة والضعف فى ابداع فيلدنج لتوم جونز لها نفس هذه الصفات . فالقوة تكمن فى حيوية ردود فعل **توم** وتلقائيتها ، وفى ضعف عنصر المثالية المرتبطة بثقة فيلدنج البسيطة فى قيم القلب . وبعد كل شيء ، أليس **توم** مستعدا أكثر من اللازم لنفض يديه من مولى سباجريم ؟ ألا تنشأ عدم اللباقة هنا من عدم الرغبة فى تقييم التلقائية أخلاقيا فى حدود موقف اجتماعى معين ؟ والأهم من ذلك - هل يمكن لزيعة سعيدة واحدة تبرير عالم يحكم المسكن فيه أمثال بلبيل المغرور ؟ وهل أسلحة **توم** وصوفيا أسلحة كافية ؟

ورغم كل هذا - فإن القصة الرئيسية لتوم وصوفيا هى التى تعبر أحسن تعبير وبشكل ملموس عن رؤية الحياة التى يهتم فيلدنج بتقديمها

فى روايته ( وربما يجب القول بأننا ، نتيجة لتأثير قصة توم وصوفيا  
وشرعيتها ) ، ومع ذلك فنحن لا تقترب كثيرا من توم وصوفيا - أذ يحفظ  
بهما فيلدينج على بعد منا عن قصد ، فالبداية التهامية لوصف صوفيا ١٩  
هى فى الواقع تحايل لعدم وصفها . وبعد ذلك يكتب فيلدينج عن بطلته فى  
الرواية ما يلى :

« أما عن الحالة الراهنة لذهنها ، فسأتبع قاعدة لهوارس Horace  
بألا أحاول وصفها ليأس من النجاح . وأغلب قرائى يستطيعون التكهن  
بصورتها لأنفسهم والقليلون الذين لا يمكنهم ذلك سيعجزون عن فهم الصورة  
أو على الأقل سينكرون صدقها اذا رسمتها بهذه الاجادة » ٢٠ .

وهذا الرفض المتعمد من فيلدينج لوضعنا بالقرب من شخصه -  
بحيث يميل أغلب الوقت لأن يصف بدل أن يقدم موقفا ما - لا يمكن  
التخلص منه ببساطة على أنه قصور فى فن فيلدينج - اذ هو على العكس  
أساسى لمنهجه الملهوى - فهو يطالب القارئ بأن يستعرض الحياة بدلا  
من ممارستها . وهكذا يميل دائما لمعالجة موقف معين عن طريق التعليق  
العام . ومن هنا تأتي الصفة المميزة لأسلوبه (\*) الذى تغطي عليه الاسماء  
المجردة التى تعميم السرد ، وتزيح المشاعر المحددة بعيدا ، ومع ذلك فلأن  
المواقف الاجتماعية لفيلدينج نفسه ( وبناء عليها لغته ) مفعمة بالأمان  
والثقة ، فانها تشير تجاوبا محدودا للغاية ، ولو أنه بطبيعة الحال ليس  
تجاوبا حميما . وهو مهتم فى المقام الأول بالمجتمع الانجليزى العريض  
لا بالطبيعة المحددة لشعور الشخص كأفراد . وبين هذه البانوراما العريضة  
هذا الاهتمام العام ، وبين أنفسنا يفف فيلدينج نفسه ( أكبر حجما وأكثر  
الحاحا من أى الشخص الذى أبدعها ) ليوجه انتباهنا ويتحكم فى ردود  
فعلنا ، ويفرض النمط . ولقد أوضح هنرى جيمز بطريقة رائعة - رغم أنه  
من أبعد الروائيين عن فيلدينج فى المنهج ووجهة النظر - ( أوضح ) النقطة  
الأساسية :

« حقا ان بطل فيلدينج فى روايته توم جونز متحبر بدرجة دقيقة  
وحميمة على غرار ما يمكن أن يتعرض له شاب يتمتع بالصحة والحيوية  
ويقتدر للتصور . والأمر الذى يجب تقريره - فى كل الاحتمالات - هو

---

(\*) مثال ؛ ولذلك فبعد أن ازال الزواح كل هذه الدوافع ، سئم هذا التواضع وبدأ  
يعامل آراء زوجته بتلك العطرسة والوقاحة التى لا يجيد ادائها سوى أولئك الذين يستحقون  
بعض الاحتقار ، والتى يتحملها فقط أولئك الذين لا يستحقون الاحتقار » ( الكتاب الثانى ،  
الفصل السابع ) .

أن شعوره بالحيرة يؤثر على المستوى الملهوى كلياً وليس على المستوى  
المأساوى اطلاقاً . ذلك أن له قدراً كبيراً من « الحيوية » يكاد يصل به ،  
لأجل تأثير الملهاة وتطبيق النقد - الى مستوى من له عقل - أى من تكون  
له ردود فعل ووعى كامل - يضاف الى ذلك ما مؤلفه - ذى الادراك  
الرائع - من سعة فى التفكير من أجله ومن حوله حتى لنراه من خلال الجو  
المصقول من وعظ فيلدنج القديم ومزاحه الرقيق القديم وأسلوبه الرقيق  
القديم - وكلها فى الواقع تكبر كل شخص وكل شئ وتجعله هاماً  
بطريقة ما » ٢١ .



ان رواية **تريسترام شاندى** Tristram Shandy ( التى نشرت بين  
سنة ١٧٥٩ - سنة ١٧٦٧ ) عمل فردى لاعتبارات عديدة ، وغريب الأطوار  
لدرجة أنه يمكن اعتبارها غير ذات مكان مكمل فى تطور فن الرواية .  
وحقيقة أن ميلاد البطل فى روايات قليلة يستغرق ثلاثة أجزاء - وقد يترك  
البطل نهائياً قبل سن المراهقة ، ولكن روايات قليلة أخرى - فى نفس  
الوقت - تتخذ كأحد موضوعاتها الرئيسية المؤثرات ( قبل ميلاده وبعده )  
التي تقرر أخلاق الشخص الرئيسى ( ولو أنها تصلح كغيرها موضوعاً  
معقولاً كأي موضوع آخر لرواية ما ) .

وحقيقى أيضاً أنه فى قليل من الروايات الأخرى - قبل القرن  
العشرين على أى حال - تشكل الانحرافات عن الخط الرئيسى digressions  
الجزء الأكبر من القصة - ولكن الإشارة - فى نفس الوقت - الى منهج  
ستيرن Sterne على أنه انحرافى digressive يقودنا كما يؤكد هو لاغفال  
أغلب أهداف الكتاب . فرواية **تريسترام شاندى** ليست بدون خطة -  
ولا يمكن فى الواقع فصل الاستطراد والتعريض عن التقدم الى الأمام .  
وإذا كان التقدم للأمام متعرجاً أو منحرفاً أو مثبطاً . فهكذا - يؤكد  
ستيرن - تسير الحياة نفسها أو على الأقل الجانب المعين منها الذى يهتم  
بتصويره .

كما أن **تريسترام شاندى** ليست بعيدة كثيراً عن التقليد الروائى  
فى القرن الثامن عشر ( إذا أمكن اطلاق الكلمة على مجموعة من الأعمال  
التجريبية tentative ) كما قد يبدو لأول وهلة . فدين ستيرن Sterne  
للكاتب رابليه Rabelais ، واضح وضوح دين فيلدنج للكاتب سيرفانتيس .  
ولو أننا نعرف لأول وهلة بأن نغمته مختلفة تماماً ( وبميلها للضحك

( المكبوت ) تأتي أقل رجولة بدرجة واضحة • وهذه السمة في سنين - المهدار ، متسلق المجتمع ، وهو يحاول جاهدا التوافق مع المجتمع الأرستوقراطي - التي لن أتصدى لمناقشتها - موجودة بالفعل ، وقد قيل عنها الكثير ، ولكنها لا يجوز أن تصرف تفكيرنا عن قيمة عمله وسحره الحقيقي • والموضوع الرئيسى فى **تريسترام شاندى** كما قرر مستر جفرسون من قبل ، « يمكن رؤيته كصدام ملهاوى بين عالم التعلم وعالم شئون البشر » (\*) • ولسنا فى حاجة لتأكيد العلاقة بين هذه الرواية ( ولا نعنى ديننا مقصودا ) ورواية **جوزيف اندروز** وبالتالي لرواية دون كيشوت • فانسغال مستر شاندى المقلق بالنعلم المجرد - ما وراء الطبيعة ، والقانونى والوظائفى physiological واللغوى ٠٠٠ والعلوم العسكرية - هى كلها فى نفس خط فروسية كيشوت وانهماك يارسون آدامز فى الآداب الكلاسيكية • وهى تتخذ مغزى مماثلا فى نمط كتاب سنين - فجميعها دائما متعارضة مع الواقع •

وقد أوضح مستر جيفرسون أنه فى كل مرحلة من **تريسترام شاندى** تكون المحن التى يتقرر بها مستقبل تريسترام اما نتائج فعلية للعبة الحصان Hobbyhorses واما مستغف من حقائق فوية تتحدى نظريات مستر شاندى المحبوبة • وفى نفس لحظة الأنجاب تشتت ثقة مستر شاندى الطبيعية وفوق الطبيعية بفعل سؤال زوجته الواقعى عن ملء الساعة • ويؤدى التقيد الحرفى بالقانون الى كون مستر شاندى مولودا فى الريف وبالتالى الى دكتور سلوب Dr. Slop وبالتالى الى مأساة أنفه • ومن خلال عناد الحياة تستحيل نظرية شاندى المتقنة عن الأسماء الى لا شيء • فاسم تريسترام هو أسوأ الأسماء الممكنة • وسقوط اطار النافذة بسبب احتياج العم توبى للرصاص لتمايله الصغيرة ( وارضاء تريم الأمين له بكل ما فى وسعه ) ليس فقط ضربة أخرى قاصمة لآمال البطل الشاب ، بل انه يضيف حدة خاصة • • • • • ولبحوث مستر شاندى ( المتضمنة تحقيقا كاملا فى حجرة الملابس لدى القدماء ) عن مسألة السراويل •

ويلاحظ أن التعلم الحرفى الذى يشكل كما نرى الأضحوكة وبالفعل القوة الدافعة المضادة لرواية **تريسترام شاندى** ليس مجرد أى تعلم ، أو أى اهتمام بالنظريات • حقيقة أن بعض تأثير الكتاب يمكن تحقيقه عن

---

(\*) اود أن أقرر دينى الخاص - فى هذا الجزء - لمحدثاتى مع مستر د • و جيفرسون Dr. W. Jefferson ، ولقائته عن « رواية تريسترام شاندى وتقليد الفكر المتعلم » - ( مقالات فى النقد الحرة الأول - رقم ٣ ) •

طريق أى مقاومة بين النظرية والتطبيق ، وأن أحد مستويات اعجابنا به يأتي من استشعاره باستحضار الحياة وصعوبة وضع النظريات المناسبة عن أى شيء له مثل تعقيد الحقائق المتعددة للحياة الفعلية ، ولكن كتاب ستيرن يعتمد فى النهاية على أقل قدر من التصميمات ، ولا نستطيع استخلاص المبادئ التى يتضمنها الا بصعوبة جمة . وهكذا فوصفه كنقد مستتر لموضوع التناقض بين النظرية والتطبيق - ولو أنه حقيقى الى حد ما - لا يوصلنا بطريقة مناسبة لصفته الأساسية وهى أنه صلب ومحدد للغاية .

ذلك أن « عالم التعلم » عند ستيرن ليس ببساطة كما افترض أحيانا مجرد العالم الفاسفى عند لوك Locke وحركة التنوير فى القرن الثامن عشر . فلا شك أن ستيرن الذى كان غارقا لأذنيه فى فلسفة لوك قد استثمر بالفعل - وبأقصى درجات التأثير - نظرية لوك عن تداعى الأفكار . ومن الممكن أن نرى هذه النظرية كأساس ليس فقط لتعريجاته واستطراداته فى رواية تريسترام شاندى - بل لقدر كبير من أدب مجرى الوعى ، Stream of Consciousness الحديث . ولكن المبالغة فى تبسيط دين ستيرن للفيلسوف لوك من شأنها المخاطرة باغفال الكثير من موضوعات الكتاب . ذلك أنه يوجد فى رواية تريسترام شاندى توتر مستمر ودقيق بين ما يمكن وصفه بالحس السليم للمستنيرين فى القرن الثامن عشر والتقليد السكولاستى Scholastic tradition القديم فى عالم العصور الوسطى .

والنكات فى رواية تريسترام شاندى يمكن تعقلها أو ادراكها على أساس علاقتها بالتقليد السكولاستى ، ويمكن السبب فى ذلك فى العادات الفكرية لما قبل عهد العلم . ولقد وصف هوإتهيد White head المرحلة الأخيرة للفكر السكولاستى كمرحلة من « التعقل غير المقيّد » مشيرا الى حريته فى التأمل المجرد غير المكبوح بالنظام الذى فرضه المنهج العلمى فيما بعد . ويستغل هذه الحرية المفكر السكولاستى - ونجد له أمثلة فى أجزاء من أعمال رابليه وفى قصائد الشاعر دون Donne الأكثر ميتافيزيقية Metaphysical وذلك باستعمال أفكار العلماء بمهارة لاغراض غير مألوفة . ويهتمى ستيرن باصالة الى هذا التقليد ( ومثله فى ذلك سويغت كمؤلف لرواية قصة حوض A. Tale of a Tub ) وذلك بقدر ما يكون التناول الطيع للأفكار فى خدمة البلاغة واحدا من صفاته الرئيسية - وهى نقطة لا يجوز تعميمها بحقيقة أن الأفكار ليست سكولاستية ولكنها تشمل أفكار العلميين والفلاسفة المحدثين . وهو يختلف فى الروح عن غيره من كتاب القرن الثامن

عشر الذين تأثروا بأراء لوك كما يختلف عن لوك ذاته - في أنه يجد في أفكاره فرصة لممارسة التخيل \*

وفي نطاق نظام التعلم القديم - كما تصوره أعمال سيرتوماس براون Sir Thomas Brown - لم تكن في الكون معضلات لا يستطيع الهاوى المتبحر في المعرفة معالجتها ، محاجيا بالمبادئ المجردة ومستشهدا بالعديد من المراجع التقليدية المدونة عادة في قوائم مهيبة . ومن الخطأ افتراض أن هذه العقلية قد تلاشت مع أول جيل أو جيلين من العلم الجديد . فمستر شاندى الذي يجسدها بدقة يمثل ما كان يعتبر بلا شك لا عصرية ( ولكن ليس منتهيا تماما في منتصف القرن الثامن عشر ) . وكان ستيرن يكتب عن عادات ذهنية مألوفة له انسانيا رغم كل ما فيها من تطرف . ولهذا السبب لا نجد شيئا غير مشوق في رواية **تريسترام شاندي** \* فنحن نستشعر قوة لعبة الحصان Hobby Horses في نفيس الوقت الذي نستشعر فيه سخافتها . ومثل كل الناقدن التهكميين المجيدن يشعر ستيرن على مستوى معين بأعمق درجات التعاطف ، بل انه يشارك بالفعل في الاتجاهات التي ينتقدها \*

وهذا ، إذن ، أحد عناصر رواية **تريسترام شاندى** - تلك المعالجة التهكمية لطريقة تفكير بالية - وهو الوجه الذي يكشف عن رواية ستيرن لا علي أنها مجرد تطليح خاص بل على أنها لا خيالية ، واسهام نحو أدب أكثر واقعية وأكثر اشباعا . ويرتبط ارتباطا وثيقا بهذا نجاح ستيرن في الوصول لأعماق معينة في التجربة الإنسانية - ( أعماق ) استعصت علي روائين سابقين \* وأفضل وسيلة لتصوير هذا النجاح هي اقتباس فقرة عن وصول خبر وفاة السيد بوبى Mr. Bobby :

« صباح أوباديا Obadeia : لقد مات سيدي الشياح في لندن - وأول ما تبادل لذهن سوزانا نتيجة لصيحة أوباديا قميص نوم أمي السنتان الأخضر الذى كان قد نظف مرتين - ويحق للفيلسوف لوك ان يكتب فصلا عن عدم كفاءة الكلمات - وردت سوزانا « واذن يجب علينا جميعا أن نلبس ثياب الحداد - ولكن - لاحظ للمرة الثانية أن كلمة الحداد - بالرغم من أن سوزانا استعملتها بنفسها - قد أخفقت أيضا في أداء دورها ، إذ لم تثر فكرة واحدة تصطبغ باللون الرمادى أو الأسود - إذ كان كل شيء أخضر ومازال قميص النوم الساتان الأخضر معالقا هناك \*

« وصاحت سوزانا : سيكون هذا سببا في وفاة سيدتى المسكينة - وتبع ذلك دولا بكمامل بملايس والدتى - ياله من موكب ! ثوبها الأحمر

والبرتقالى والحريز الأطلس الأصفر والأبيض ونوبها « التافتا » البنى -  
وطواقيها المفواة بالنطريز ، وملابس نومها وقمصانها الداخلية المريحة -  
لم تترك هدمة واحدة - وقالت سوزانا « لا - لن ننظر ثانية الى أعلا » .  
كانت لنا خادمة بديئة بلهاء - أعتقد أن والدى احتفظ بها لبساطتها ،  
وكانت تعاني طول الخريف من داء الاستسقاء . قال أوباديا لقد مات ،  
وقالت الخادمة الحذقاء : لقد مات بالتأكيد ! ولم أمت أنا . فصاحت  
سوزانا توجد هنا أخبار محزنة يا تريم - صاحت وهى تمسح دموعها  
عندما خطا تريم Trim الى داخل المطبخ - لقد مات مستر بوبى ودفن .  
وكان الدفن اضافة من سوزانا - سيحتتم علينا جميعا أن نلبس الحداد .  
وقال تريم أتعشم غير ذلك - فصاحت سوزانا بجديّة - انت تتعشم غير  
ذلك ! - لم تصل فكرة الحداد الى عقل تريم كما حدث لدى سوزانا -  
وقال تريم موضحاً حديثه : أتعشم من الله ألا يكون الخبر صادقا -  
فرد أوباديا : لقد سمعت قراءة الخطاب بأذنى ذاتها - وسيكون علينا عمل  
شاق هو ازالة الحشائش من المستنقع . فقالت سوزانا : أوه - لقد مات  
بالتأكيد - وأضافت الخادمة « بالتأكيد بقدر ما أنا حية » .

وقال تريم متنهدا - أنا أبكيه بقلبي وروحي - المخلوق المسكين -  
الولد المسكين - السيد المسكين - وقال سائق العربّة - لقد كان حيا فى  
عيد العنصرة الماضى - فصاح تريم وهو يمد ذراعه الأيمن ويتخذ فجأة نفس  
الوضع الذى يقرأ فيه خطبة الوعد - العنصرة ! واسفاه - ما قيمة يوم  
العنصرة - يا جوناثان ( اذ كان هذا اسم السائق ) أو يوم الاعتراف .  
أو أى مؤسم أو وقت مفضى بالنسبة لهذا الحادث ؟ ألسنا نحن هنا الآن ؟  
واستطرد العريف ( وهو يضرب طرف عصاه رأسيا على الأرض ليوجي  
بالصحة والاستقرار ) وسوف نرحل فى لحظة ! قالها وهو يلقي بقبعته  
على الأرض ) فانفجرت سوزانا فى فيض من الدموع قائلة : لقد كان  
مؤثرا للغاية - نحن لسنا معدومي الاحساس . فتجاوب معها الجميع :  
جوناثان وأوباديا ومساعدة الطاهى - حتى الخادمة الحذقاء البديئة التى  
كانت وقتها تجلى طاسة سمك على ركبتيها - تحركت هى أيضا وتراحم  
كل المطبخ حول العريف « ٢٣ » .

وهذا ليس فقط مسرحا هزليا بارعا بل انه مشهد بالحركات وزدود  
الفعل المتتالية للعديد من الشخصوس المقارنة والمتجمعة والمتداخلة ، بل  
انه يؤدى مالا يستطبع المسرح أدائه اطلاقا : فهذا الثوب الستان الأخضر  
يتعدى ما يصل اليه المسرح أو ديفو أو فيلدنج . وبواسطته ( وهو فقط  
مثال بسيط لما يحققه ستيرن على الدوام ) تظهر امكانيات جديدة فى فن



الرواية • ففي رواية **تريسترام شاندى** يبدأ التنسكك فى الافتراض المتضمن فى عمل فيلدنج – بإمكان وصف الشخص بتعبيرات ذات بعدين – ذلك أن ستيرن فى استسماعه لغير المتوقع فى الحياة يرى نسيج التجارب كشيء أكثر عمقا وأكثر تعقيدا وأفل يسرا فى تصويره عما كشف عنه سابقوه بمن فيهم ريتسارد سون • فهو يستكشف امكانيات اللغة بدقة جديدة وجرة جديدة ( تحت اشراف شبيح وايبيله ) : غموض الكلمات والابتكار الجريء • والجملة التى تتلاشى وانت ترفع صوتك : « أى جيوش هائلة تلك التى كانت لك فى فلاندرز Flanders ! » •

ولا تجوز المبالغة فى جدارته – فكثير من ميزات رواية **تريسترام شاندى** هى مجرد ايجاءات أو تلميحات لبصيرة مستقبلية • وهناك الكثير من التجاوزات والتفاهات • ولكنه مع ذلك كتاب عظيم – كتاب يمكن أن نستمتع بتفاصيله باستمرار حتى ولو كان تأثيره الكلى دون الاشباع • وهو كتاب أضاف بتوسيع وتشابك الكثير الى مجال وامكانيات الرواية الانجليزية •



## القسم الثالث

### القرن التاسع عشر

#### ١ - مقدمة

اننا اذ نقول ان جين أوستن Jane Austen هي الأخيرة في القرن الثامن عشر نقرر حقائق أبعد من « كلاسيكية » أسلوبها . ذلك ان جين أوستن تنتمي للقرن الثامن عشر على أساس أن عالمها مازال العالم الذي نشأ نتيجة للثورة الانجليزية في القرن السابع عشر . وقد قرر الأستاذ جورج لوكاش George Lucacs في كتابه دراسات في الواقعية الأوروبية ما يلي :

« لقد عاش كبار روائى القرن الثامن عشر الانجليز فترة ما بعد الثورة ، فأعطى ذلك أعمالهم مناخا من الاستقرار والأمان . كما أعطاهم قدرا معيناً من الاستكفاء وقصر النظر » .

وهذا المناخ من الاستقرار والأمان تشارك فيه جين أوستن بالتأكيد . فالتوجه الواقعي المتغلغل في رواياتها هو امتداد وتهديب للتوجه للفضول الموضوعي المنظم ، الذي لاحظناه كنتيجة جانبية للثورة البورجوازية وهو السمة التي تشكل أساس رواية القرن الثامن عشر .

ولكن بفدوم جين أوستن كان عالم القرن الثامن عشر - ذلك المجتمع الآمن ظاهرياً ويحكمه تحالف مستنير ذاتياً من مالك الأرض الأرستوقراطي والسيد التجارى ، ( كان ) قد ولى تقريباً بينما الانقلاب الصناعى يتقدم ، وتصعد للصدارة طبقة جديدة ذات سطوة هائلة - هي طبقة الرأسماليين

الصناعيين . وعالم القرن التاسع عشر عالم يقل كثيرا فى مسالته للفن  
بأنواعه عن عالم القرن الثامن عشر .

ومن المهم اذا أردنا فهم طبيعة أدب هذه الحقبة ان نؤكد كيف كان  
أمثال مستر باوندرى Mr Bounderby الذين لعبوا دورا حيويا فى تكوين  
العالم الفيكتورى ( كانوا ) يقاومون الفن بمرارة ، وكيف حاولوا باخلاص  
أن يهملوا من شأنه . وبدءا بالمنفعيين Utilitarians الذين فضلوا  
« البونبز » Pushpin على السعر ، ووصولا الى الرجال ذوى الوجوه الحامدة  
الذين راقبهم كينز Keynes وهم يتفاوضون على معاهدة فرساي ، كان  
البورجوازيون الصناعيون كطبقة ( ولا ننسى طبعا أولئك الأفراد المستنيرين  
الذين قاوموا هذا التيار ) يكرهون ويخشون الإهجات بأى جهد فى يتسم  
بالواقعية والتماسك .

وفى خلال القرن كله ، بدءا بأيام كاصلى Gastlereagh للشاعر شيللى  
Shelly ووصولا لأيام جراد جرايند Gradgrind لديكنز الى انتصار  
الفيليبستيينيين Philistines لماثيو آرنولد Mathew Arnold ، كان لابد  
للكتاب المخلصين أن يشعروا بنفور عميق من المبادئ المؤسسة للمجتمع  
الذى عاشوا فيه ومن علاقائه الملتوية .

ولهذا السبب فالروايات العظيمة بعد جين أوستن فى القرن التاسع  
عشر هى كلها مع اختلاف اتجاهاتها - روايات تمرد .

وكانت مهمة الروائيين - كما كانت من قبل دائما - أن يحققوا  
الواقعية ، وأن يقرروا ( بأى من التجديدات فى الشكل والبناء الواجب  
اكتشافها ) حقيقة الحياة كما كانت تواجههم . ولكن لتحقيق ذلك وللتوغل  
فى بناء اللانسانية المركب ، والمشاعر الزائفة التى قضت على وعى العالم  
الرأسمالى - كان لابد أن يصبح ( الروائى ) متمردا .

وكان الكثير من التمرد الأدبى فى القرن التاسع عشر من النوع الفردى  
البحث وغير المؤثر . فقد شجع من فى السلطة بطريق غير مباشر وبالتلميح  
فكرة أن الفنان مهووس a crank وهم يعلمون جيدا أن حالات وفيات  
ساكنى حجرة السطوح garret والتسبب البوهيمى والفن من أجل الفن  
اذ تكون مشحونة ببريق مغر تترك البنية الأساسية لمجتمعهم دون مساس .  
باستثناء القليل من الصور الوقحة على الجدران . ومن هنا جاء الحط  
من قدر الفن على يد « محكمى الذوق » كخليط لطيف من العصبية والملاحاة ،

شعر سوينبيرن Swinburne وروايات مسز هنري وود Mrs Henry wood .  
وقد رفع قدر الفن الوضعي ، وعومل العمل العظيم بطريقة أخفت عظمتها .  
فغدا ديكنز مبدعا للسخوص ممتعة ، ورواية مرتفعات واذرنج  
Wuthering Heights قصه ريفية رومانسية .

كان الروائيون العظام متمردين وكان مقياس عظمتهم متمشيا مع درجة  
وئبات تمردهم . ولم يكن هذا بالطبع تمردا واعيا أو فكريا دائما ، وكان  
في النادر مؤسسا على أى نوع من التحليل الاجتماعي . بل لقد كان  
تمردا للروح والوعى الكلى . وكان فقط فى أغلب الأحيان ينعكس بطريقة  
غير مباشرة على الحياة التى عاشها الكتاب . فقد استشعر كل من اميلي  
برونته Emily Brontë وهنرى جيمز « و » جوزيف كونراد « ،  
الذين بدأوا ظاهريا متمشين مع المستويات المقبولة فى عصرهم (استشعروا)  
بنفس درجة العمق التى استشعر بها المتطرفون أمثال ديكنز وجورج اليوت  
George Eliot وصامويل باطلر Samuel Butler الحط من شأن الحياة  
الانسانية فى المجتمع الفيكتورى . وفى خطاب مؤثر محرر فى اليوم الثانى  
لاندلاع الحرب العالمية الأولى ( اليوم الذى اختتم فيه القرن التاسع عشر  
كحقبة اجتماعية ) كتب هنرى جيمز المسن المرهق ، الذى كان يمثل ، الى  
حد كبير فى عادات حياته وتفكيره ، السيد المنتمى للطبقة المتوسطة العليا  
( كتب بأسلوبه الذى يدل على أعظم مشاعر العذاب ) :

« كيف يمكن لما يجرى الآن ألا يشكل سوادا هائلا مريعا ؟ ان اندفاع  
المدنية بتهور الى هذه الهوة الدموية المظلمة نتيجة النزعة الطائشة لهذين  
الحاكمين المستبدين سيئى السمعة لكفيل باضاعة كل العهد الطويل الذى  
كنا قد افترضنا فيه أن العالم يتحسن تدريجيا - مهما تكن درجة بطئه  
- لدرجة أن الاضطرار لاعتباره كله الآن نتاجا لما كانت تفعله وتقصده كل  
السنين الغادرة ( انه ) لأكثر مأساوية مما يمكن للكلمات الاعراب عنه » ٢ .

والقسم التالى لا يدعى - طبعا - معالجة كاملة ولا ملائمة للرواية  
الانجليزية فى القرن التاسع عشر - فقد استبعدت تماما شخصيات هامة  
تاريخيا مثل بالوار ليتون Bulwer Lytton وميريديث Meredith .  
وكان بوى أن يتسع الحيز لتصوير موضوعات مثل - لماذا يعتبر ترولوب  
Trollop كاتباً أقل مستوى من جورج اليوت مثلا . وفى المقالات التالية  
هناك محاولة لتقييم الصفات المعينة لعدد من الروايات المتفرقة ، والايحاء

باتجاه بعض مساهمات مؤلفيها في الفن الروائي \* ومع الأرضية التي  
أعلنتها أنعشتم ألا تبدو الروايات متفرقة أو منجزة كما قد يتبادر للفن  
لأول وهلة ، فهي مترابطة - لا بسهولة ولا ببساطة - بفعل التاريخ وكفاح  
الروائيين الفرديين - وهم أنفسهم شخوص في التاريخ - نحو تشكيل فن  
حيوي وأمين من الوعي المتراكم لعصرهم \*

\*\*\*

## ٢ - جين أوستن : اما ( ١٨١٦ ) \*

« ان موضوعى الهام هو تلك الامور الصغيرة التى هى أهم من الامور الكبيرة لأنها هى التى تشكل الحياة • ويبدو أن الامور الكبيرة لا تفعل ذلك ولعل هذا من حسن الطالع • • » ١ •

(Compton Burnett : A Family and a Fortune)

ان موضوع رواية اما هو الزواج - وعرض القضية بهذه الكيفية قد يبدو غير مناسب بدرجة مضحكة لاننا نشعر غريزيا - أن رواية اما ليست عن أى شىء يمكن التعبير عنه بكلمة واحدة • ومع ذلك فمن المستحسن البدء بالاصرار على أن هذه الرواية لها موضوع • ذلك أنه لم يعد هناك ( خاصة بعد مقال مسز ليفيز (١) ) أى عذر لاعتبار جين أوستن عبقرية فطرية أو حتى عملة طيبة لديها نزعة لسرد بعض القصص التى استمرت بطريقة أو بأخرى جذابة للقارىء • لقد كانت روائية جادة وواعية ، مستغرقة كلياً فى فنها ، تتصارع مع معضلاته وتشكل ونعيد تشكيل مادتها ، وتحول روايات كاملة من قالب المراسلة الى السرد وتختزن مادتها باقتصاد دقيق • وكان لها اهتمام الفنان الكبير بالقالب والعرض • فليس فى عملها أى تهاون (\*) •

ان رواية اما تدور حول الزواج ، فهى تبدأ بزيجة « مسز تيلور Mrs Taylor وننتهى بثلاث زيجات أخرى وتأخذ فى الاعتبار - فى سياقها زيجتين أخريين • والموضوع هو « الزواج » ولكن ليس الزواج ككلمة مجردة • فلا يوجد هنا أى عنصر من عناصر القصة الواعظة Moral fable والواقع أن من الصعب أن نتخيل الموضوع الا فى تعبيره المتناسك ، الذى هو الحكمة • واذا كنا نصر على أن موضوع رواية اما هام فليس ذلك فى

---

(★) لقد أكدت مسز ليفيز كذلك - الدور القوي الذى تلعبه روايات جين أوستن فى شن حرب واعية ضد القصة التخيلية • فقد فعلت بالنسبة للقصة التخيلية المعاصرة لها ( سواء العائلية للكاتبة فاني بيرنى Fanny Burney أو القوطية Gothic لسز رادكليف Mrs Radcliffe ) ما كان سير فانتيس قد فعله فى عصره : وان رواية الكبرياء والاحكام رواية مضادة لرواية سيسيليا Cecilie ، قدر ما كانت رواية ثورثانجر أبى Northanger Abbey مضادة لرواية يودولفو Udolpho •

سبيل القول ان الرواية يمكن فراءتها بنفس أسس قراءة رواية **جوناثان وايلد** - بل لتقاوم الميل لمعالجة الحكمة أو القصة على أنها مكتفية اكتفاء داليا .  
واذا لم يكن مناسبا تماما أن نقرر أن **اما** عن الزواج فليس مناسبا أيضا أن نقرر أنها عن **اما** .

والذى يجدر تأكيده هو ما يتصف به الكتاب من تماسك - فليست لدينا أية شكوك أساسية بالنسبة لرواية **اما** . فهي هناك - كيان عضوى حى ، وهى تبغى على مر الزمن فى ذبذبات كيانها ذاته . وفى رواية **كلاريسا** يتكرر نقل انتباهنا فى اتجاه معين - لا لأنه يجب توجيهنا كذلك بل لأن ريتشارد سون يريد اعطاء القارئ شعورا رائعا ، وفى رواية **توم جونز** يتكرر تليفق الأحداث لدرجة أننا نسنشعر وجود فيلدنج خلف المشاهد وهو يجذب الخيوط . ولكن رواية **اما** تعيش بمنطق الحياة ذاتها ، منطقها المتشابه الذى لا مفر منه ، بحيث لا يمكن فصل أى جزء منها عن أى جزء آخر . وحتى تلك الأحداث فى الحكمة التى تبدو فى البداية مجرد تليفقات لاثارة بعض الغموض وللمحافظة على سير القصة ( مثل لغز البيانو وخطابات جين Jane فى مكتب البريد ، والخلط بين ما اذا كانت هارييت Harriet تشبه الى مستر نايتلى Mr. Knightley أو الى فرانك تشيرتشل Frank Churchill ، مثل هذه المقاطع كلها لها غرض هام . ذلك أنها تكشف عن الشخصية أو تفشل فى ذلك . وهذه الوظيفة الأخيرة دقيقة وهامة .

وجين أوستن ، مثل هنرى جيمز تستهويها تركيبات وتعقيدات العلاقات الشخصية : ما هى حقيقة شخص ما ؟ وهل فرانك تشيرتشل جعجاع فعلا ؟ وهى تقدم الشك لا بغرض التحايل بل بغرض النعوى . والشخص الاكثر تعقيدا فى رواية **اما** - مثل الناس فى الحياة - يكشفون عن أنفسهم تدريجيا دون أن تخلو حياتهم من المفاجآت . واذا نجينا جانبا - لوهلة - بعض الأخطاء البسيطة التى سنعود اليها - فليس من المبالغة أن نقرر أن رواية **اما** مقنعة بدرجة اقناع حياتنا وأن لها نفس درجة تماسكها .

ولهذا السبب فان استخلاص مغزى مصمم من القصص فى رواية **اما** ليس سهلا ولا مجديا . وكما نجد فى الحياة الواقعية ان « الزواج » ( ألا عندما نفكر فيه بطريقة نظرية جدا وربما غير مجدية ) ليس مشكلة ليستخلصها من الزيجات التى نعرفها ، فان الزواج فى رواية **اما** يؤخذ فى الاعتبار كليا على أسس علاقات شخصية فعلية ومعينة . فاذا ازددنا علما عن الزواج عامة من رواية جين أوستن فذلك لأننا ازددنا علما - بمعنى

ازدنا نجرة - عن زيجات معينة . وعليه فنحن في الواقع يقرأتنا لرواية  
اما نرى خبراتنا . ذلك أننا نغزو مندمجين عن كتب والى أقصى حد في  
عالم هارفييلد - Heartfield لدرجة أننا مثلاً نسنسعر الطبيعة المحددة  
لتعلمي مسنر وودهاوس Mr Woodhouse بكريمانه أو ارباك هاريت عند  
لقائنا بال مارتن The Martins في محل الملبوسات . وعندما تهين  
اما مس بيتس Miss Bates في بوكس هيل Box hill نشعر بتدفق الدم  
لوجنات مس بيتس .

ويستحيل الفصل بين التدفق في روايات جين أوستن وبين  
تماسكها . ولابد من التأكيد على هذا التدفق لأنه مختلف تماماً عما ينسب  
في كثير من الأحيان لهذه الروايات من صفات السحر والأناقة .

فراءة رواية اما تجربة ممتعة ولكنها ليست مهدئة ، فهي بالعكس  
توقظ ملكاتنا وتحفزنا على المشاركة في الحياة بوعي ودقة مشاعر واهتمام  
أخلاقي أكثر تدفقاً مما يعبره أغلبنا عادة لتجاربنا اليومية . فكل شيء في  
رواية اما له أهميته . فعندما يؤجل فرانك تشيرشل زيارته الأولى الى  
راندلز Randalls يكون اهتمام مسنر وسترن Mr Western أقل دقة من  
اهتمام زوجته ، ولكن القارئ يقيس بالتحديد الفارق بين ردى الفصل  
ولا يكتفى بتقدير كل منهما بل يصدر حكماً عنهما . ونحن لا « نتوه » في  
اما الا اذا كنا من أولئك الذين يتوهون في الحياة . وبالرغم من مشاركتنا  
الحميمة فأننا نبقى مستقلين .

ولا تطالبنا جين أوستن ( كما يميل ريتشاردسون لمطالبتنا ) بأن  
يؤدي اندماجنا الشخصي الى التأثير المسبق على حكمنا الموضوعي . وعلى  
العكس فان حكماً موضوعياً مشروعاً يصبح في متناولنا بمجرد أننا اندمجنا  
بهذه الدرجة الحميمة في التجربة الفعلية . ويبدو أن هذه حالة ذهنية  
قيمة جداً . فكيف يتأتى لنا أن نصدر حكماً على كل مثيلات اما وودهاوس  
في العالم الا اذا كنا قد عرفناهن ، وكيف تكون معرفتنا لهن ذات قيمة دون  
أن نستعمل ادراكنا النقدي ؟

ولأن الادراك النقدي متضمن في كل مكان ، ولأننا مطالبون باستمرار  
ولكن بدون سذاجة ، أن نحكم على كل ما نشاهده فان التشويق الغالب  
في رواية اما ليس مجرد متعة جمالية ولكنه اهتمام أخلاقي . ولأن جين  
أوستن أقل الروائيين تقيداً بالنظريات ، وأقلهم اهتماماً بالحياة كنقض  
للعشش فان قدرتها على دمجنا بحدّة في مشهدها وشخصها يستحيل تماماً  
عزله عن اهتمامها الأخلاقي . ولا ترد الموعظة أبداً مستقلة وسطحية ،  
ولكنها مرتبطة دائماً بطبيعة المشاعر المثارة .



وحتى عندما تذكر الخلاصة الأخلاقية بالتحديد ، كما يقررها مستر نايتلى بعد حادث بوكس هيل أو أثناء قراءته خطاب فرانك نيفيرشل النوضيحي - فان قوتها تعتمد لا على صحتها المجردة بل على الاقناع العاطفي الذي تحمله ، متضمنة بالطبع ثقتنا المكتسبة من قبل فى حكم مستر نايتلى وخلقه . وتبدو بعض ملاحظات مستر نايتلى - اذا ابتعدت عن مجالها وعظا مملا لا يحتمل :

« يا عزيزتى اما - ألا يعمل كل شيء على البرهنة أكثر فأكثر على جمال الصدق والاخلاص فى معاملاتنا مع بعضنا ؟ » ٢ .

فالعاطفة اذا استخلصت قد تصلح خاتمة لاحدى القصص الأخلاقية للكاتبة هنا مور . وهى فى الرواية حقيقية - لحظة فى غاية الروعة ، لأنها مدعومة كما هى بشعور عميق مقنع كليا ( وحتى خارج مجالها يمكن للكلمات « My Emma » الكشف عن جزء من هذه الصفة ) .

كيف تنجح جين أوستن فى الجمع بين التدفق والتحديد ، بين الاندماج العاطفي والحكم الموضوعي ؟ ان جزءا من الاجابة يكمن على ما أعتقد فى افتقارها الكامل للمثالية ، وفى المادية الرقيقة غير المتكلفة فى وجهة نظرها . فهى لا تؤسس أحكامها أبدا على حذقة غير واضحة بل على الحقائق الفعلية وتطلعات مشهدها وشخصيتها . ووضوح مشاهدتها الاجتماعية ( وعالم هايبىرى يشاهد ويحلل بدقة لدرجة ذكر إيرادات سكانه بالضبط ) ، تعادله دقة أحكامها الاجتماعية ، وكل أحكامها بأوسع معنى ، أحكام اجتماعية . وكل همها هو السعادة البشرية لا المبدأ المجرد . ومثل هذه الدقة التى هى فى نفس الوقت سر قوتها التى لا تضاهى وسمة قصورها الاساسى ، لا يمكن تصورها الا فى ركن من المجتمع مستقر استقرارا فوق العادة . وتظهر دقة مستوياتها فى أسلوبها . فكل كلمة - « أناقة » « فكاهة » « مزاج » « طمأنينة » لها مدلول لا لبس فيه ، مؤسس على استعمال اجتماعي يجمع بين الدقة والاستقرار . وهى اما تفكر فى رؤيتها الأولى لمسز التون Mrs Elton .

ولم تحبها حقا . ولن تتعجل انتقادها ، ولكنها شكت أنه لم تكن هناك أناقة - ، ارتياح نعم ولكن بدون أناقة - كانت شبه متأكدة أنها كانت تشعر بارتياح أكثر مما يتوفر لسيدة شابة ، غريبة وعروس مثلها . وكان مظهرها جيدا ووجهها لا ينقصه الجمال ، ولكن لا تقاطيعها ولا روحها ولا صوتها ولا سلوكها ، تتصف بالأناقة . وفكرت اما أن هذا على الأقل سيثبت فيما بعد « ٣ .

ولا يمكن استرداد الموضوع البديع ولا اللمسات الواثقة في نثر جين أوستن لان الثقة في القيم ذاتها لا تتوفر في مجتمع مختلف وسريع التغيير .

ولكن تأكيد الاسنفار - ولا محالة أيضا ضيق أفق مجتمع جين أوستن قد يقودنا الى نظرة ضعيفة وآليه نوعا لرواياتها . وليست رواية *اما* عمل حقبة واحدة *a period-piece* كما انها ليست ما يسمى أحيانا « ملهاة السلوك » (Comedy of manners) فنحن نقرأها لا لالقاء الضوء على الماضي فقط بل أيضا على الحاضر . وجدير بنا هنا أن نواجه في كل من سداجتها وأهميتها السؤال ما هي بالصبط دلالة وفائدة رواية *اما* بالنسبة لنا اليوم ؟ بأي معنى يمكن لرواية تعالج ( مع اعترافنا بعظمة صنعتها وواقعيتها ) مجتمعها ومستوياته أنتهى وولى الى الأبد ( يمكن ) أن تكون ذات قيمة في عالمنا المختلف تماما اليوم ؟ والسؤال ذاته اذا صنع بهذا الشكل غير كاف . فاذا كانت رواية *اما* في وقتنا الحاضر تستولى على تصورنا وتأخذ بتعاطفنا ( كما يحدث بالفعل ) فاما أنها ذات قيمة أصيلة في نظرنا واما أن هناك خطأ في طريقة تعاطفنا وأن قيمنا غير مجدية الى حد ما .

اذا طرحنا الأمر هكذا يتضح أن أى شخص يستمتع برواية *اما* ثم يبدى ملاحظة « ولكن طبعا ليس لها دلالة اليوم » يخس الرواية في الواقع ، اذ ينظر اليها لا كمعمل فنى حى استمتع به للتو ، بل كشيء لا يعتبره حتى صورة مينة لمجتمع ماض . ومثل هذا الموقف مميت بالنسبة لكل من الفن والحياة . والاجراء الأكثر جدوى هو أن نبحث عن السبب الذى يجعل تلك الرواية تستمر فعلا الى اليوم فى التأثير علينا .

ولا يسمح الحيز الا بسطر أو سطرين من البحث . فالسؤال - كما أتخشم - وردت الاجابة عليه جزئيا بالفعل . فنوسيع التعاطف والتفاهم البشرى لا يمكن أن يكون غير ذى دلالة ، وعالم *اما* لا يقدم لنا ( على أى حال يتفصيله ) برضا ذاتى . فعندما ( الجزء الأول الفصل ١٦ ) واجهت اما ماجرته على هاريت ، بكل ما فيه من فزع مخز ، عندما وجدت اما ( والكلمات غير مقتضية ) أن باستثناء شعورها نحو مستر نايتلى ، كان كل جزء آخر من ذهنها مشيرا للاشمئزاز « فهذه ليست تعمقات *insights* مقصودة للانتقاص من وعينا الأخلاقى . ولا تلتزم جين أوستن أبدا بالحياد أخلاقيا فى أى من قضايا السلوك التى تنشأ فى الرواية . فسدة اهتمامنا بكل ما يحدث فى رواية *اما* ناشئ عن هذا الافتقار للرضا الذاتى ، وهذا الاهتمام العميق بالقيم الانسانية لدى جين أوستن . واما هي بطله هذه الرواية

فقط بمعنى أنها الشخص الرئيسى فيها وأن المواقف تنكشف من خلال ذهنها . ولكنها ليست بطلية بالمعنى التقليدى . فهى ليست فقط مدللة وأثائية ، بل معالية ومنكبرة ، ويقودها تعاليها للتسبب فى عذاب من شأنه أن يبدد السعادة . فلها موقف من الزواج يمثل موقف الطبقة الحاكمة ( الى أن تعودها خبرتها وشعورها نحو مستر نايتلى الى فهم أشمل وأكثر انسانية ) . فهى ترى العلاقات الانسانية على أساس التعالى الطبقي ومؤهلات الملكية : فمن أجل المركز الاجتماعى يسعددها كثيرا أن تستسلم هاريت لمستر التون Mr Elton الحقيقى - وهى تحيلها فعلا الى بائسة ذليلة ، واهتمامها الأول بمستر نايتلى هو للحفاظ على ضيعته للصغير هنرى . والواقع أنها فقط من خلال التجارب الحميمة التى تخوضها هى ( التى نشاركها فيها ) تصل الى نظرة أكثر تمييزا وأكثر انسانية .

وموضوع جين فيرفاكس Jane Fairfax له دلالة هنا ، فكثير من القراء يرونها وعلاقتها بفرانك تشيرتشيل أقل من مقنعة تماما . هل هى فى مستوى الإعجاب الذى يفترض بوضوح أن نشعر به نحوها ؟ وإذا كانت حقيقة الشخصية التى تقصدها المؤلفة ، فهل فى وسعها أن تحب فرانك تشيرتشيل ؟ ألم تفشل جين أوستن هنا ، ربما لأنها توفق بين الشخصية التى أبدعتها والحبكة والنمط اللذين اضطلعت بتحقيقهما .

أعتقد أن من المجدى التوقف ههنا عند هذه الانتقادات ، حتى نتدبر ليس فقط عدالتها ( التى يمكن الحكم عليها ببعض الموضوعية بالقراءة المتأنية ) ولكن أيضا دلالتها . ألا يمكن أن نكون هنا منقادين خطأ الى العادة غير المقننة للحكم على رواية ما بناء على مقاييس غير محددة لـ « الاحتمالية » probability أو « الخلقى » Character وكلنا نعرف السيدة المسنة التى لا تحب مرتفعات واذرنج لأنها غير محتملة الحدوث ، والسيد المسن الذى يقرأ أعمال ترولوب Trollop من أجل شخصوصه ( ولا داعى للإشارة الى معجبنى جين ممن يكرسون اهتمامهم الرئيسى لتقدير عدد المربيات اللاتى اصطحبتهن ايزابلا نايتلى الى هارتفيلد ) وكلنا نعلم كم أن هذه الأسس غير صالحة حينما ننشد الحقيقة .

أذن فمن المهم تأكيد أن النقد العادل لجين فيرفاكس لا علاقة له بالمرء بموضوع ما اذا كنا نحب أن نلتقى بها على العشاء أو حتى بمسألة ما اذا كنا نظن أنها أحسن التصرف أم أساءته . فجين فيرفاكس شخصية فى رواية . ولا نعلم عنها شيئا سوى ما نصل اليه من سياق الرواية . وما نعلمه أثناء قراءتنا ( ونحن نعلم طبعاً أكثر من مجرد « الحقائق » ) هو أنها بالرغم من انغلاقها بدون مبرر ( ولأسباب عندما تنكشف تجعل خطأها مغفورا ) فهى شابة لا مثيل لتهذيبها «وأناقته الأصيل» وهذه عبارة تحمل

مغزى كبيرا ( « فأناقه الادراك » تتضمن احساسا أصيلا بالقيم الانسانية  
بالاضافة الى ضروب التهذيب الأكثر سطحية للسلوك المصقول ) • وفوق  
هذا فقد اخنصها وحدها بالمديح مستر نايتلى ( الذى تمتدح أحكامه  
بسلامتها على طول الخط ) • كما أنها محبوبة بدفء لاما ذاتها ( مثلا : هذا  
التسليم الحميم جدا جدا باليد ) •

والآن فالسؤال النقدي هو عما اذا كان يمكن للقارىء أن يفتنع بأن  
جين فيرفاكس هذه ستلعب حقيقة دورها الأصلي فى الرواية وتتزوج فرانك  
تيسيرشيل وهو شاب تفنن طبعته العامة كثيرا لصفات شخص لطيف • ان  
الكثير من القراء غير مقتنعين — نرى هل هم على حق ؟

أظن أنهم ليسوا على حق • فالواقع أن جين فيرفاكس — كما اقتنعنا  
من قبل — طيبة بقدر ما هى ماهرة وماهرة بقدر ما هى جميلة • ولكن  
الواقع أيضا أن جين فيرفاكس امرأة لا عائل لها وليست لها آمال فى الحياة  
سوى الأمل فى كسب قوتها كمربية فى منزل مسن سمولر يدج  
Mrs Smallridge ( ولقد كشفت لنا مسن التون Mrs Elton بوضوح تام طبيعة  
المؤسسة ) ، وقضاء عطلاتها المكتسبة بعناء مع ميس بتس Miss Bates •  
وقد تقرر بوضوح نوعية رد فعل جين لمثل هذا المستقبل اذ تقول لمسن  
التون :

— أنا لست خائفة بالمرة من البقاء عاطلة مدة طويلة • فتوجد  
أماكن فى المدينة ، مكاتب ، حيث يمكن بالسؤال فيها الحصول على عمل  
— مكاتب لتسويق — ليس بالضبط اللحم البشرى — ولكن الدهن  
البشرى •

— أوه يا عزيزتى ، اللحم البشرى ! انت تروعينى تماما ، اذا كنت  
نقصدين الدفع الى النخاسة • أنا أؤكد لك أن مستر صاكلنج Suckling  
كان دائما يحبذ الغاءها •

وأجاب جين :

— أنا لم أقصد — ولم أفكر فى النخاسة — ان تجارة المربيات بالتأكد  
هى كل ما دار بخلدى ، وهى مختلفة تماما بالطبع بالنسبة لما يرتكبه  
المتعاملون فيها ، ولكنى لا أعرف مكانتها بالنسبة لما تجلبه للضحية من  
شقاء فظيع • • • » • • •

انى أظن أن الذين لا يقنعون بقرار جين فيرفاكس الزواج بفرانك  
تيسيرشيل قد اغفلوا رعبها من هذه الفرصة البديلة ( لاحظ القوة الخارقة  
لفظ « مكاتب » ، وقد اقتضيت العبارة مع الشعور بالاهانة ) وربما يجعل

هذا كله جين فيرفاكس أقل « طيبه » مما نبادر لذهن اما ، ولكنه لا يجعلها أقل اقناعا لنا . وعلى العكس فان كما كبيرا من الحماس الخلقى للكتاب ، ولباقى رواياتها ، يتنسأ بلا شك من فهم جين أوستن لمشكلات المرأة فى مجتمعها ومن شعورها ازاء تلك المشكلات . وان هذا الاهتمام الواقعى غير الرومانسى ، وبالمقاييس العامة ، المدمر - لوضع المرأة هو الذى يضيفى النكهة والقوة لدراساتها لموضوع الزواج . فالواقع أن زيجة جين فيرفاكس لم تنظم فى السماء ، ومن غير المحتمل أن يثبت ان فرانك تشيرشيل زوج مثالى ، ولكن أليس هذا بالضبط ما تقصده جين أوستن ؟

والموضوع الأكثر عرضة للنقد هو « تزويج » هاريت سميث لروبرت مارتين Robert Martin . ولا ينصب الاعتراض هنا على أنه غير محتمل الحدوث بل على الكيفية التى حدث بها . فالمعالجة بأكملها مرتجلة بدرجة بالغة ينشأ عنها اضعاف نمط الرواية . فلما كانت تجارب اما - أخطاؤها ورومانسيتها - هى لب الكتاب والعامل الذى يلقي أقوى ضوء على موضوع الزواج ، فمن الأساسى لخطه جين أوستن ألا تطمس هذه التجارب أو تسحقيل عاطفية بأى حال من الأحوال . بل يجب أن نستشعرها بأكمل قوتها . فزيجة هاريت تعرض بطريقة عاطفية الى حد ما . ذلك أن اما تتيح مخرجا سهلا أكثر من اللازم من المشكلة . وبذلك تضعف القوة الوجدانية للموقف . والاعتراض على الشعور التقليدى أكثر من اللازم بالنهاية السعيدة ليس لأنها سعيدة ( ونحن لا ننكر ذلك ) . ولكن لأنه تقليدى ولهذا يسكن مشاعرنا بحيث نتقبل الموقف بسهولة بالغة .

وقد يكون ما سبق كافيا لتعريب أن ما يعطى رواية اما قدرتها على التأثير علينا هو الواقعية وعمق المشاعر خلف مواقف جين أوستن . فهى تعالج بدقة أمينة وحماسية وناقدة مشكلات عالمها الواقعية . ولا يمكن أن ننكر أن هذا العالم ضيق . والى أى حد يؤثر ضيقه هو سؤال هام .

« صغر » العالم لا يهم على الاطلاق . فليست هناك وسيلة لقياس الأهمية بناء على الحجم . ومصدر القيمة فى أى عمل فنى هو عمق التجربة التى يوصلها وصدقها ، وهذه الصفات لا يمكن تعريفها بعرض البانوراما . وقد نكتشف كذا أكبر عن الحياة فى عربة قطار يسير بين كرو Crewe ومانشستر Manchester مما نكتشفه بعد القيام برحلة حول العالم . والحديث بين امرأتين فى طابور الجزار يمكن أن يقول لنا عن حرب عالمية أكثر من مجلد مراسلات من الجبهة . وعندما تقول اما لمستر نايتلى : « لا يمكن لأى شخص لم يصل الى داخلية عائلة ما أن يقرر ما يمكن ان تكونه صعوبات أى فرد من تلك العائلة » ، فهى تعطينا اشارة قيمة من منهج جين

أوستن . وأكثر المنتقدين لجين أوستن سذاجة هم أولئك الذين يلومونها لأنها لم تكتب عن معركة ووترلو Waterloo ولا الثورة الفرنسية . لقد كتبت عما كانت تفهمه ولا يمكن لأى فنان أى يفعل أكثر من ذلك .

ولكن هل كانت تدرك ما فيه الكفاية ؟ وليس السؤال ساذجا . اذ يجب أن ندرك أن عالمها لم يكن صغيرا فحسب بل كان ضيقا . ويشار إلى رواياتها أحيانا على أنها « منمنمات Miniatures » . والسكن التشبيهي ليس مناسباً . فنحن لا نحصل من رواية **اما** على شعور بوحدة أكبر مركزه ومهذبة . كما أنها ليست عملا رمزيا يوحى بإشارات أبعد كثيرا من معناه السطحي . ولهذا يحتمل أن تنعكس نواحي القصور فى عالم هارتفيلد . **التي هي فى الواقع** نواحي القصور فى مقاطعة صارى Surrey حوالى سنة ١٨١٤ على التأثير الكلى للرواية .

فقصور وضييق عالم هارتفيلد هما مظاهر قصور المجتمع الطبقي . والانتقاد الهام الموجه لجين أوستن ( وسنؤجل الحكم على صدقه وسلامته لحظة ) هو أن رؤيتها محدودة بقبولها غير المشروط للمجتمع الطبقي . وعدم كتابتها عن الثورة الفرنسية أو الثورة الصناعية ليس له دلالة ، تماما مثل عدم كتابتها عن الامبراطورية الرومانية المقدسة ، فلم تكن هذه موضوعاتها . ولكن هارتفيلد هو موضوعها . ولا يمكن لقارئ معاصر ومرهف الحس أن يخفق فى استشعار خطأ هنا ( ومرة ثانية سنؤجل الحكم على صحته ) . ومن الواجب أن نتمسك - فى هذه المرحلة بأن السؤال المطروح ليس اخفاق جين أوستن فى اقتراح حل لمشكلة التفسير الطبقي ولكنه اخفاقها البين فى ملاحظة وجود المشكلة .

وتؤسس قيم ومستويات عالم هارتفيلد على افتراض أنه يصح لأقلية فى المجتمع ويليق بها أن تعيش على حساب الأغلبية . ولا يمكن لأى كمن من الجدل تحاشي تلك الحقيقة ، وتكون مرائين اذا لم نواجهها عند مناقشة اهتمامات جين أوستن الأخلاقية . والحقيقة الدامغة هي أن القيم المحبذة فى رواية **اما** ، فى حدود افراضات المجتمع الأرستوقراطى حساسة بدرجة كافية . فالتعالى والاعتداد بالذات والتعطف وعدم مراعاة مشاعر الغير وأى نوع من القسوة - تعرض جميعها لتكون موضع احتقارنا . ولكن التعطف الاصلى والقسوة الأساسية التى تسمح للقيم الحساسة فى رواية **اما** بأن تكون صالحة للتطبيق على شخص واحد فقط من بين عشرة أو عشرين ، ألا تترك هذه بدون تجريح ؟ ألا يوجد هنا رضا ذاتى يجعل مثلث الاعتراضات الصغيرة غير ذات دلالة تقريبا ؟

وهذا الاتهام - أن قيمة رواية اما محدودة بدرجة خطيرة بالأساس الطبقي لمستويات جين أوستن ، لا يمكن تجاهله أو التجاوز عنه كقضية غير أدبية . فاذا كان الاهتمام الأساسي للرواية حقيقة اهتماما أخلاقيا ، واذا كنا مدعويين في سياق الرواية لاعادة فحص مظاهر متنوعة من السلوك البشرى وللحكم عليها ، فيكاد يكون من المتعذر اعتبار مواجهة موضوع أن المستويات النى ندعى للاعجاب بها محتمل أن تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بشكل معين لتنظيم اجتماعي ، ( اعتبار مواجهة الموضوع ) أمرا غير ذي دلالة .

والقول بأن الموضوع في مجموعه غير ذي دلالة سوف تتبناه بالطبع جماعة الجماليين التى يتناقض عددها بانتظام . ولن يعترف أولئك الذين يحاولون الفصل بين قيم الفن وقيم الحياة وبناء عليه القيم الأخلاقية ( لن يعرفوا ) بأن المتعة التى نجدها فى قراءة اما لها فى الواقع أساس أخلاقى . وأعتقد أنه موقف يصعب الدفاع عنه صعوبة خاصة فى حالة أى من روايات جين أوستن ، وذلك بسبب انشغال الكاتبة الواضح بالأخلاق الاجتماعية . واذا كانت رواية اما غير معنية بالقيم الاجتماعية المتضمنة فى العلاقات الشخصية والمتضمنة لها ، ( وخاصة الزواج ) فمن الصعب أن نتصور ما هى معنوية به .

والقول بأن المسألة رغم دلالتها فهى تافهة سيأخذ به أولئك القراء الذين يعتبرون المجتمع الطبقي اما طيبا واما يمكن تحاشيه . وواضح بالنسبة لأولئك الذين يعتبرون الارستوقراطية اليوم نظام مجتمع يمكن الدفاع عنه أخلاقيا وهم يستعدون لقبول ( بأى من تعديلات واعتراضات البراءة ) الرأى بأنه لا مفر من طبقة ثقافية عليا تعتمد مستوياتها الرفيعة على مكانة اجتماعية متميزة تركز على استغلال من هم أدنى مكانة ( واضح ) أن أمثال هؤلاء القراء لن يشعروا بأن قبول جين أوستن للمجتمع الطبقي يضعف أو يحدد فكرها الأخلاقى الشاقب . وان الشك بأن الأناقة الصادقة التى تقدرها اما كل هذا التقدير لم تكن لتتواجد فى هارتفيلد بدون الحكم بالفقر والعبودية على مئات من البشر المجهولين ( ولو أنهم ليسوا بالضرورة محرومين من الاشفاق ) ( هذا الشك ) لن يغلق أذهانهم وهم يعجبون بما تنطوى عليه مستويات جين أوستن الاجتماعية من شعور متمدين مهذب . ولا يمكن بالطبع الاعتراض على موقف أمثال هؤلاء القراء على أسس منطقية مادامت كل إحياءاته مقبولة .

وعلى الجهة القصوى الأخرى للمواقف النقدية يوجد أولئك القراء الذين يستحيل عليهم أن يقدرروا الكتاب اطلاقا بسبب شعورهم بقصور

الوعى الاجتماعى لدى جين أوستن . وسيقول مثل هذا القارئ : كيف يمكن أن أتعاطف مع شخص اعبرهم - رغم كل جاذبيتهم وأدبهم . طفيليين ومستغلين ؟ كيف يمكننى أن أسعر أن مشكلات هذا المجتمع ذات دلالة بالنسبة لى ؟ والآن فاذا كان الفن مسألة أخلاقيات مجردة لاستحال علينا أن نجادل ضد هذا الموقف المتزمت ، ولكنه فى الواقع يغفل أكثر الأمور اصالة عن رواية **اما** وهو انها عمل فنى قوى وحى . ورفض **اما** كليا رفض للانسانية فى **اما** - اما أن نستبعد المتعة والاندماج التى نستشعرها ونحن نقرأها كانحراف غير مناسب واما أن نجعل أنفسنا جامدين بالنسبة لانسانيتها بأن نفرض عليها موقفا أضيق منها .

والموقف الأكثر تعقيدا من هذا . هو ذلك الذى يسلم بأن **اما** تعكس فعلا الأساس الطبقي ونواحي القصور فى اتجاهات جين أوستن ، ولكن هذا فى الواقع لا يهم كثيرا ولا يؤثر على قيمتها بدرجة خطيرة . وهذا رأى يبدو مسسحبا لأول وهلة ، ويتبناه عدد كبير جدا من القراء الذين يرغبون فى الحصول على روايتهم ومع ذلك يأكلونها . وسيقول مثل هذا القارئ نعم فعلا ان الأساس الخلقى لروايات جين أوستن بالنسبة لنا ينحرف بموافقتها على المجتمع الطبقي ، وواضح أنه لا يمكن لمقاييسها أن تطبق على مجتمع ديموقراطى سيضطر فيه أمثال **اما** ونايتلى أن يعملوا كأي فرد آخر لكسب قوتهم . ولكن مع كل هذا يجب أن نتذكر الوقت الذى كانت جين أوستن تكتب فيه ، يجب علينا أن نعالج الروايات بتعاطف بأن نأخذ فى الاعتبار مجالها التاريخى - فيكاد يكون من المتعذر ان نتوقع من جين أوستن - البورجوازية الرقيقة فى نهاية القرن الثامن عشر أن تحلل المجتمع الطبقي بأسس عصرية . ويتحتم علينا أن نتجاوز نوعا بأن نقرأ الكتاب مع رضانا عن استبعاد آرائنا وأفكارنا المسبقة .

وهذا يمثل رؤية فى الأدب تنتقص وتلغى آثار الفن - وهو رأى يدعونا لقراءة **اما** لا كرواية حية وهامة ذات دلالة لحياتنا ومشكلاتنا ، بل كوثيقة تاريخية مينة . والعمل الفنى الذى تتحتم قراءته بهذه الطريقة لا يكون عملا فنيا . ونفس فكرة « التغاضى » من هذا النوع بالنسبة لفنان هى فى نفس الوقت مهينة وآليه . فهى تمت ببعض الصلة لازدراء المتزمتين لأولئك الذين لم يروا الضوء ، ولكنها تفتقر للشجاعة الأخلاقية للمتزمتين لأنها مصحوبة بتصميم ألا تحدث نتيجة لما لا يمكن الموافقة عليه . والنتيجة النهائية هى أن نتفق على وجه العموم مع الجماليين . اذ لو كانت **اما** غير محبة أخلاقيا وهى مع ذلك فن فلا يمكن أن تكون للفن صلة قوية بالأخلاق - ولا مناص من التوصل لمقاييس أخرى جديدة - غير واقعية قطعاً .



ومن المهم فى اعتقادى أن نتبين ضعف هذا الرأى التاريخى الزائف عن رواية اما . فأيا كان القرن الذى تصادف أن عاشت فيه - فاذا كانت جين أوستن حقيقه مجرد بورجوازية متأثرة « تعكس » آراء عصرها ، لما تأتى لها أن تكون فنانة عظيمة ولما استطاعت أن تكتب اما . والحقيقة أنه بقدر ما تكشف رواية اما عنها كعضو تقليدى من طبقتها ، تقبل قبولاً أعمى موقفها ومبادئها فان قيمة اما محدودة ، ليس فقط قياسيا ولكن موضوعيا وباستمرار . ولكن الحقيقة أيضا أن هذا ليس الكنصف الرئيسى ولا الأكثر أهمية لرواية اما .

ولا يصح تجاهل أو طمس مظهر القصور . وليس هناك مجال للشك بأنه يوجد هنا شيء غير مناسب ، عنصر من الرضا الذاتى من شأنه أن يحدد بقدر ما قيمة اما . وطبيعة القصور يوضحها جيدا هذا الوصف لزيارة اما مع هارييت لمريض من سكان الأكوخ .

«وكانتا تقنربان الآن من الكوخ ، ونم استبعاد كل الموضوعات التافهة . وكانت اما متأثرة جدا . وكان مؤكدا أن عنايتها الشخصية وطبيعتها ، ونصحها وصبرها كقيلة بأن تسرى عن أحزان الفقراء بقدر ما سيفعل مالها . كانت تفهم أساليبهم وكان فى امكانها التغاضى عن جهلهم واغراءاتهم ، ولم تكن لديها توقعات رومانتيكية لفضائل فوق العبادة من أناس كان للتعليم أقل الأثر فيهم ، وتدخلت فى متاعبهم بتعاطف حاضر - وقدمت مساعدتها دوما بالكثير من الادراك وحسن النوايا . وفى هذه الحالة كانت قد جاءت لزيارة المرض والفقير معا . وبعد أن بقيت هناك فترة تسمح بتقديم العون أو النصيح ، غادرت الكوخ متأثرة من المشهد بدرجة جعلتها تقول لهارييت وهما تباعدان :

« هذه باهارييت هى المشاهد التى تفيد المرء . كم تجعل كل شيء يبدو تافها ، انى أشعر الآن وكأنى لا أستطيع ، فى كل ما تبقى من حياتى ، التفكير فى شيء غير هذه المخلوقات التعسة ، ومع ذلك فمن يدرى بأى سرعة يمكن لكل هذا التأثير أن يتلاشى من ذهنى ؟ »

فردت هارييت : « صحيح تماما - يالهم من مخلوقات نعيسة ! لا يمكن للمرء أن يفكر فى شيء آخر » .

وردت اما : « فى الحقيقة انا لا أظن أن التأثير سيمضى تماما » قالت ذلك وهى تجتاز الحاجز الوطنى والعتبة المتداعية فى نهاية الممر الضيق الزلق عبر حديقة الكوخ ، الذى أوصلهم الى الحارة من جديد . ثم أضافت « لا أظن أنه سيتلاشى » قالتها وهى تقف لتتظر ثانيا الى كل مظاهر البؤس

خارج المكان وتندكر ما هو أكثر بؤسا داخله . وقالت رفيقتها « أوه يا عزيزتى - لا » . وسارتا قدما ، وانعطفت الحارة قليلا ، وعندما تجاوزتا هذا المنعطف - ظهر مستر التون للتو بالقرب منهم بدرجة لم تسمح لهما الا بإضافة الكلمات :

« آه يا هارييت - ها هي تجربة مفاجئة جدا لاختبار ثبات خواطرنا الطيبة . ومع ذلك ( وهى تبتسم ) فإذا كانت الشفقة قد أدت الى البذل والتسرية عن يمانون ، فانى أنعشم أن يجوز لنا اعتبار أنها قد أدت كل ما هو مهم حقا . فإذا كنا نتأثر مع البؤساء الى الدرجة التى تكفى لأن نبذل كل ما فى وسعنا نحوهم ، فالباقي تعاطف أجوف لا أثر له الا ابتئاسنا » .

ولم تستطع هارييت الا أن ترد بالكلمات « أوه يا عزيزتى ، نعم ، قبل ان ينضم اليهما مستر التون » ٦ .

وهنا لا يمكن أن يساورنا أى شك بالنسبة لنوع الشعور هنا . فاجابات هارييت البلهاء تؤكد بكل قوة الشك الذى تشعر به اما ذاتها بالنسبة لسلامة تصرفاتها . ولا يمكن أن يكون لهذه الفقرة هدف آخر ( فليست لها أية دلالة حتمية بالنسبة للحبكة ) سوى اعطاء الشعور بالجانب المظلم من القمر ، عنصر هارتفيلد الذى لن يشار اليه . وهى ( الفقرة ) فى الواقع تجيب الى حد بعيد على الشك الذى يساور القارئ بأن جانبا رئيسيا من عالم هارتفيلد يجرى تجاهله بلباقة . ولكن الشك كله لا يجد ردا شافيا . فرغم كل شيء فإن السؤال الهام ليس ما اذا كانت اما تدرك وجود الفقراء فى هارتفيلد ، بل ما اذا كانت تدرك أن مركزها ذاتها يعتمد على وجودهم . يضاف الى ذلك أن « التسرية أو النصح » تبقى الايجابيات فى مواقف اما - أما شكوكنا بالنسبة لكفائتها فانها مثل شكوك اما ، تنبذ فور وصول مستر التون وبفعل الحبكة ، وتزاح المسألة الأخلاقية الرئيسية على الرف ، ومن مزايا جين أوستن الرئيسية أن المسائل الأخلاقية الرئيسية لا تنحى جانبا .

وندل الفقرة السابق اقتباسها على أن عدم اللياقة لا يشكل تعثرا . فملحوظة اما الاخيرة ذات مغزى قوى . وكلمة ( مبتسمة ) بين قوسين والبلاهة فى تعليق هارييت تميزان الشك فى الفلسفة الأرسطوقراطية التى تنادى بها اما ، وهذا الشك بالرغم من انه لا يوازى وضع المشكلة كلها « على الرف » ، ينجح على الأقل فى الإبقاء عليها ، فبالنا لا يهدأ تماما .

وهناك قوى أخرى أيضا تعمل ضد عنصر الرضا الذاتى . ولا يجوز لنا أن نقصر نظرنا على الاشارات المتخصصة القليلة الى الفقراء لنؤكد

شعورنا بأن منالـب فلسفة جين أوستن الاجتماعية يعملو عليها صوت  
ذبذبات أخرى أكثر ايجابية . ومن بين هذه القوى الايجابية ، هناك كما  
رأينا اهتمامها النقدي الفائق بالنسبة لحظ النساء في مجتمعها ، وهو  
اهتمام يتضمن إعادة النظر في قيمته الأساسية . ومن ايجابياتها أيضا  
ماديتها ( أ ) وتجردها من التصنع . فإذا كان هناك دفاع ضمنى عن  
الارستوقراطية فهو على الأقل دفاع على أسس عقلانية . ولا يستعان  
بأقرارات فلسفية زائفة للحفاظ على الأمر الواقع ضد الفحص المعقول .  
وليس هناك ادعاء - ضمنى أو صريح - بأننا نستعرض كشافا لحقيقته  
أساسية . اذ يقدم هارتفيلد لنا كهارتفيلد وليس كالحياة .

وهذا ، أساسيا ، كما أعتقد هو سر قوة رواية اما ، هذا الرفض  
للحياة من أجل التعايش ، المشكلات الواقعية المحددة للسلوك والاحساس  
فى مجتمع فعلى ومحدد . وان ما يأسر تصورنا فى أعمال جين أوستن  
هو حيوانيتها المرهفة واهتمامها الأصيل ( المؤسس على امانتها الفائقة )  
بالمشاعر الانسانية فى موقف محدود ملموس . وهذا الاهتمام ذاته هو الذى  
يعطىها مثل تلك البصيرة المرهفة والمحدودة فى مشكلات العلاقات الشخصية  
( كيف يمكن لمجموعة من الأشخاص يعيشون معا أن يتفقوا ؟ وما هى أحسن  
السبل ليجدوا السعادة ؟ ) ولا يقتصر هذا الاهتمام على ما تعتبره الطبقة  
الحاكمة فى هارتفيلد سارا وسهل الحل .

ذلك أنه يعطينا لمحات مما لم يهجم به أبدا مستر وودهاوس - العالم  
خارج عالم هارتفيلد - والمرتبط مع ذلك ارتباطا وثيقا به : العالم الذى  
رأته جين فيرفاكس فى تصورهما للمكاتب ، والذى كادت تتردى فيه هاربيت  
بالرغم من ( بل بسبب ) رعاية اما لها - العالم الذى لم يكن لدى جين  
أوستن رد عليه . وان هذا الاهتمام الحيوى اللاعاطفى ذاته هو الذى  
يتغلب بمنزلة هذه الدرجة الفائقة - على نواحي قصورها ، بحيث أننا عندما  
نعاود التفكير فى اما لا نفكر أولا فى العيوب المحدودة لمجتمع هارتفيلد بل  
فى المتعة التى عرفناها مع ازدياد احساسنا الحميم والحكيم بالكيفية التى  
يعالج بها رجال ونساء ، فى موقف معين ومحدد ، مشاكلهم المعيشية .

---

( ١ ) Her materialism : « مذهب يقول بأن التغيير الاقتصادى أو الاجتماعى  
عائى عن عوامل مادية » ( قاموس المورد سنة ١٩٧١ ، ص ٥٦٤ ) . ( المترجمة ) .

### قلب ميدلوثيان The Heart of Midlothian ( ١٨١٨ )

تقرر توارينج الأدب أن جين أوستن كاتبة كلاسيكية ، وإن سكوت كاتب « رومانسى » . وبالطبع هناك بعض التباينات الواضحة بين رواية اما ورواية قلب ميدلوثيان ، ولو أن جدوى المقارنات التقليدية مشكوك فيها .

ومن المفيد الفاء أكثر من نظرة على فقرة ( ليست فى حد ذاتها ذات أهمية حيوية فائقة فى الرواية ) قرب نهاية كتاب سكوت :

« أنصتت فى سكون رائق ، وكلما أشار الموضوع للحياة العامة ، وكان من النوع الذى يمكن لذهن قوى أن يلم به ، كانت آرائها أكثر قوة وملاحظاتنا أكثر دقة من آرائه وملاحظاته . وعندما كانت تختلط أحيانا بالمجتمع كانوا يحكمون على مسز بطر طبعاً بنقص التهذيب المكتسب للنسائل . ولكنها مع ذلك كانت لديها تلك الرغبة الواضحة فى الارضاء وذلك التهذيب الحقيقى والطبيعى الذى يعتمد على العقل الراجح والخلق الطيب ، والذى يرتبط بدرجة وفيرة من الحدة والحيوية - مما جعل سلوكها مقبولا لدى كل من دعوها للاجتماع بهم . وبالرغم من عنايتها الدقيقة بكل الشئون المنزلية ، فقد كانت تظهر دائماً كربة المنزل النظيفة الأنيقة ولم تكن أبدا متدمرة » . ١

وانه لمن الصعب - اذا النقى المرء بهذه العبارات خارج مجالها - أن يقرر ان كانت من كتابة جين أوستن أو سكوت . فالنبرات الآمنة الواثقة التى تربط بين كلمات مستعملة بمغزى اجتماعى دقيق - تنتمى لأى كاتب انسانى ولكن أرسنوقراطى لذلك العصر . ونعتمد سهولة الكتابة ووضوحها كلياً على الدقة التى يضيفها الكاتب على كل كلمة ، وهى دقة لا تتضمن فقط الشئ الذى ننظر اليه بل أيضاً كيفية النظر اليه . « الحياة العامة » « ذهن قوى طبيعى » « التهذيب المكتسب للنسائل » « والتهذيب الحقيقى والطبيعى » « العقل الراجح والخلق الطيب » « درجة وفيرة من الحدة والحيوية » . الخ تعكس كل فقرة طريقة حياة مقبولة ومستساغة من

شأنها أن تكون أساسا راسخا وواثقا لوجهة نظر الكاتب الحازمة  
الواثقة .

والآن دعونا نضيف الى ما اقتبسناه قبلا الجمل التي تحيط بها في  
البدء والنهاية ثم نقرأ الفقرة الكاملة التي تكونها :

« وعندما كان يتحدث مع جيني عن أمور لا تفهمها ( فقد كان الرجل  
بشرا وكان من قبل مدرسا ) كان بالفعل أحيانا يتكلم بلهجة أكاديمية  
وعقلانية أكثر من اللازم ، كانت ننصت في سكون تام ، وعندما كان يشبر  
الموضوع الى الحياة العامة ، وكان من النوع الذي يمكن لذهن قوى أن يلم  
به ، كانت آراؤها أكثر قوة وملاحظاتها أكثر دقة من آرائه وملاحظاته .  
وعندما كانت تخلط أحيانا بالمجتمع كانوا يحكمون على مسز بطلر طبيعيا  
بنقص التهذيب المكتسب . ولكنها مع ذلك كانت لديها تلك الرغبة الواضحة  
في الارضاء ، وذلك التهذيب الحقيقي والطبيعي الذي يعتمد على العقل  
الراجح والخلق الطيب ، والذي يرتبط بدرجة وفيرة من الحدة والحيوية -  
مما جعل سلوكها مقبولا لدى كل من دعوها للاجتماع بهم . وبالرغم من  
عنايتها الدقيقة بكل الشئون المنزلية ، فقد كانت تظهر دائما كربة المنزل  
النظيفة الاثيقة ، ولم تكن أبدا متدمرة . وعندما امتدحها دانكان نوك  
Duncan knock بهذه المناسبة وكان يقسم أنه يعتقد أن الجنيات تساعدنا  
حتمًا مادام منزلها يبدو نظيفا دائما دون أن يرى أحدا يكسسه ، كانت  
ترد بتوضيح : « كل هذا يمكن أدائه اذا أحسننا توقيت أعمالنا » ( أ ) .  
ومن المتفق عليه عامة أن هذا المقطع لا يمكن أن يكون من كتابة جين  
أوستن . ولا ينشأ الخلاف من مجرد ما نطقت به جيني Jeanie في الفقرة  
الأخيرة . ففي الجملة الأولى نلتقط لكنة لم نجد لها في رواية اما . فالفقرة  
بين قوسين ( فقد كان الرجل بشرا . . ألخ ) اخبارية . وهي تحمل تلميحا  
الى سعة في الاشارة لا تتطلع اليها جين أوستن « تقييم نوعية المخلوق  
البشرى بالضبط - بأهوائه العديدة وترديه التعس في الخطأ » ( والتعبير  
لكونراد ) ليس هذا هو نوع اللغة التي تستعمل في الكتابة عن جين أوستن  
- فهي تتعامل كما رأينا مع الرجال وليس مع الانسان ومع هارتفيلد وليس  
مع البشر - حتى وان كان عمق تحليلها ليس بالضرورة أقل بأي حال لهذا  
السبب . لكن مع سكوت تكون تلك التعبيرات على الفور مناسبة حتى وان  
قصر أدائه عن ارضاء كل المستويات التي يتجه اليها .

( ١ ) في هذا الفصل بالذات يكثر استعمال الشخص لالفاظ من اللغة الاسكتلندية  
الدارجة - ولما كان غرض الكاتب ( سكوت ) الاساسي من استعمالها هو اضافة الصبغة  
المحلية على الشخص - فقد رأيت من الصائب الاستغناء عن كثير من تلك الالفاظ لصعوبة  
فهمها لدى قارئ العربية . ( المترجمة ) .

وفى الجملة التى نفحصها يوجد احياء ( فى كل من الكلمات بين قوسين وفى استعمال الظرف « بحكمة » عالمية أعرض وتسامح حميم يعود بنا الى فيلدنج بدلا من جين أوستن . هذا بينما فى الجملة فى ختام المقطع بما فيها من جنيات ولكنة محلية نصل الى مجال فى الموضوع لا تمسه جين أوستن .

. ومن الخطورة بمكان أن نحكم على رواية ما من مقطع واحد ، أو حتى أن نستعمل فقرة قصيرة لتصوير صفة معينة لكاتب بعينه ، ولكن نوع الفحص الذى قمنا به للنو - له قيمته مع ذلك . اذ لا يمكن التأكيد فى كل مناسبة على حقيقة أن أساس كل الاحكام الأدبية يجب ان يكون الكلمات الفعلية التى يكتبها المؤلف ، وأن صفات الروائى تتجلى فى اختياره وترتيبه لتلك الكلمات التى تتضمن بطبيعتها ثقل ووضوح وجهة نظره فى الحياة . وسوف نجد أن ما يكشف عنه هذا المقطع من قلب ميدلوثيان من تجليات عديدة تعطينا بداية عادلة لبحثنا : من أى وجهة تختلف هذه الرواية عن رواية اما ، وما هو العنصر فى أعمال سكوت الذى درجنا على تسميته « رومانسى » .

وهو بحث يخبص جزئيا بالمادة فى الرواية Subject Matter وذلك أن نطاق الحياة الاجتماعية الذى يعالجه سكوت أو سع بكثير منه عند جين أوستن . ذلك أن جينى دهنز ريفية وتكلم لغة الريفين فى الأراضى الواطئة Low land Peasantry . وشخص رواية قاب ميدلوثيان يتدرجون اجتماعيا من قاع عالم الجريمة الى الملكة كارولين ذاتها - وهذا النطاق - الأوسع من مثله فى أى من روايات القرن الثامن عشر ( حتى عند فيلدنج ) مهم لأنه ينتظم سلسلة علاقات أكثر تركيبا ( ولو أنها ليست بالضرورة أكثر تدفقا ) من أى مما تضطلع جين أوستن بمعالجته . ذلك أن شخص جين أوستن ، بالرغم من أن مراكزهم الاجتماعية قد تتنوع - يتحركون جميعا فى نفس المجال - وكلهم يتقاسمون ( بالرغم من عدم تساوى حساسيتهم ) المستويات الاجتماعية والروحية لنفس الطبقة . ومن هذا القبول المعمم والمشاركة العامة ، من وجهة نظر واحدة ، لتقليد ثقافى موحد ، ينشأ كل من النظام والقصور فى فن جين أوستن .

فلو أنها تبعث جين فيرفاكس ، مثلا الى المكاتب التى تشترى فيها المربيات وتباع ، ولو أنها تفحصت عن قرب العجريات اللاتى خوفا من هاربيت ، أو حتى لو أنها غاصت فى حياة أسرة مارتن لنفس المستوى الذى تعالج به آل وودهاوس ، لقادها ذلك الى مشكلات تقنية وفنية ذات أبعاد متناهية - اذ أن هذا بالضرورة كان سيعنى زحزحة كل من نقطة ارتكازها ووجهة نظرها .

والواقع أن اتساع نطاق مادة روايات سكوت هو الذى يعطيها أكثر من أى شىء آخر - طبيعتها الملحمية . وان تسميته روايا تاريخيا ينقص كثيرا من قدره . ذلك أنه لم يكن معنيا بالتاريخ لذاته ، ولا فى المقام الأول - كما يؤكد البعض أحيانا - كهروب من الواقع . ولكن كان لديه شعور قوى بالتاريخ ، وبالقوى التى تؤدى الى موقف ما وتقود الأفراد للتصرف كما يفعلون . فكل من جينى وايفى Effy دينز ، بأعمق وأقل المعانى صنعة ، شخوص فى التاريخ - كما قرر مستر ف . س . بريتشيت Mr V. S. Prichett فى مقاله الحافل جدا عن سكوت :

« . . . ان قوة سكوت فى تناول الموقف بين المرأتين ينبع من درايته بتأثير التاريخ عليهما - فكلاهما وليدتان للتاريخ . والشق من التاريخ الذى عرفه سكوت عن ظهر قلب هو أثره على الضمير . فرفض جينى ان تكذب يستند لاجيال من نزاعات أتباع كالفين Calvinists . والتوبيخ القاسى من المتشيعين الذين كانوا قد اسندوا سيف الحروب القبلية والأهلية بعلوم الدين اللامنطقية . وبدلا من شق الجماجم بالفئوس تولوا الى الجدل فى أمور تافهة . ولقد تألق سكوت دائما فى وصف ضروب الملهاة والمأساة والبلاغة الخيالية والتكرار الممل لوساوس الضمير - لأنها كانت فى دمه . وهكذا فرفض جينى أن تكذب ورحلتها الى لندن سيرا على الأقدام سعيا وراء صفح شقيقتها ليسا نتيجة لوهم أو قسوة أو حتى بساطة العقل : بل هى نتاج التاريخ » ٣ .

وسنعود مؤخرا لهذه النقطة . واهتمامى الفورى هو تأكيد أن اتساع وعمق « بانوراما » سكوت أو البعد الاضافى الذى يحققه حسه التاريخى يجعل بعض التباينات الأساسية مع طريقة كتابة جين أوستن أمرا حتميا . فعندما يصف ( كما ورد فى الجمل الأولى التى اقتبسناها ) منظرا أليفا داخل مجال اجتماعى معين يستطيع سكوت ان يكتب مثل جين أوستن . ولكن عندما يجب عليه أن يصور صدامات واسعة بين الطبقات والآراء ، عندما يتصارع 'التعصب الميثاقى' Covenanting fanaticism لديفيد دينز David Deans بالخلق التجارى لبارتولين سادلترى Bartoline Saddletree أو عندما تلنقى الواقعية الريفية لجينى فى صراع بالخيال الرومانسى القبائلى لدانكان نوك Duncan Knock هنا لا تصالح ثيمات جين أوستن الآمنة . فيتعذر التعليق من الداخل - ويتعين على الروائى أن يصول ويجول فى التاريخ وفى سكوتلندا . وهذا أمل عريض .

وتتواكب الحركة الرومانسية فى الأدب الانجليزى مع تحول بريطانيا من بلد زراعى وتجارى فى عصر دكتور جونسون Dr Johnson الى « ورشة

العالم » ، كما تتواكب مع الثورة الصناعية فى الداخل والثورة الفرنسية فى الخارج ، وكانت ( لتبسيط مسألة فى منتهى التعقيد ) تعبيرا عن حاجة الكتاب البريطانيين لفهم العالم الحديث الذى خلقه الثورة الصناعية . وفى هذه المهمة كانت المقاييس القديمة الآمنة للطبقة الحاكمة فى القرن الثامن عشر غير كافية . وكانت الآفاق القديمة غير صالحة ، فقد تراجعت آلاف المشكلات الجديدة والعلاقات الجديدة والآراء الجديدة .

والكتاب الذين نوصلنا لاعتبارهم منمنين للحركة الرومانسية كانوا رجالا ونساء ذوى اتجاهات شديدة التباين نحو الحياة وطرق الكتابة : ويردزويرث Wordsworth وشيللى Shelley وسكوت - عندما نفحص أعمالهم - يختلفون بدرجة ملحوظة من حيث الانجاز الإيجابى أو الفلسفة . ولكن هناك ما يربطهم ببعضهم وهو أن كلا منهم يستجيب بطريقة الخاصة للموقف الجديد الذى استحدثته الثورة الصناعية . ولهم وجهات نظر مختلفة ولكنهم جميعا ناثرون ضد المادية الآلية غير الفكرية لفلسفة القرن الثامن عشر وتطورها اللاحق ، نفعية واضعى نظريات الرأسمالية الصناعية .

ولم تكن الحركة الرومانسية حركة أدبية بعيدة عن الواقعية . وبالعكس فقد كان هدف كتاب الرومانسية أن يحققوا واقعية أكثر مغزى وأكثر احتواء مما كانت تقاليد الأدب الأرستوقراطى قد أتاحتها قبلا . ولم ينجحوا على طول الخط - ذلك لأن التعرف على مثالب المستويات المقيدة بالطبقية لدى الكتاب الكلاسيكيين شىء وتحقيق فن ديموقراطى مرض شىء آخر تماما . ولأسباب ليس من الصعب فهمها من وجهة نظرنا بعد انقضاء مائة وخمسين عاما - كان أسهل على الكتاب الرومانسيين أن يستنسخوا استحالة ربط أنفسهم بعد ذلك بتقليد القرن الثامن عشر ، ( كان أسهل . . ) من اكتشاف قوة إيجابية يمكنهم أن يؤسسوا عليها انتاجهم وطموحاتهم . ومن هنا انبثق ميل قدر كبير من الأدب الرومانسى لفقدان ذاته فى الغموض والكبت الفردى ، ولأن يصبح فى النهاية رومانسيا بالمعنى الازدرائى .

وتكمن رومانسية سكوت فى رفضه للتقليد المذهب للقرن الثامن عشر وفى محاولة كتابة أدب تابع من، وموجه الى شرائح شعبية أكثر اتساعا . وعلى نقبض الروائيين القوطيين ( أ ) Gothic مثل مسـرز رادكليف

( ١ ) « قوطى » Gothic = خاص أو متسم بخصائص الطراز القوطى ( فى فن العمارة ) « أو من الرواية » الذى نشأ فى فرنسا وانتشر فى أوربا الغربية من منتصف القرن الثانى عشر الى أوائل القرن السادس عشر الميلادى ، قاموس المورد ص ٣٩٦ طبعة ١٩٧١ . المترجمة .



Mrs Radcliffe التي تعام منها الكثير تفننيا ، لا يكتب سكوت فقط من وجهة نظر الطبقة الحاكمة . اذ يوجد عنصر هروبي رومانسي في كل كتبه ( وخاصة تلك التي تتناول العصور الوسطى ) . ولكنه في باقى روياته The Antiquary ، Old Morality وقلب ميثولوجيات - الروايات عن سكوتلندا في القرن الثامن عشر ، يبذل محاولة جادة ليقطن بواقعية ضروب المعاناة والضغط في تجارب السعيب السكوتلندي . وأكثر ما يمد هذه الكتب بقوتها هو مشاعر سكوت بالنسبة لمعاناة ومشكلات فلاحي الأراضي اواطئة Lowland peasantry ولن نكون صادقين اذا قررنا أنها مكتوبة ، على طول الخط ، من وجهة نظر الفلاحين . فبقدر ما كان لدى سكوت من وجهة نظر واعية ونابنة كانت هذه وجهة نظر مالك الأرض الأبوي Paternalist .

ومثل كل الكتاب الرومانتيكيين كان ( سكوت ) يهتكم الرأسمالية الجديدة - اذ كان يرى الثورة الصناعية كعامل هدم للروابط الاجتماعية القديمة التي حققت في المجتمع القديم ان لم تكن المساواة ( لم يكن ديموقراطيا ) فعلى الأقل تعاطفا معيناً في العلاقات الانسانية . ولقد قرر الأستاذ جريرسون Prof. Grierson في سيرة حياته الرائعة : « كان المنبع الأساسى للنشر عند سكوت كما كان عند كارليل انفصام كل علاقة بين صاحب العمل والعمال سوى علاقة الأجر » ٤ .

وكثيرا ما نجلى رد فعل سكوت بالنسبة للثورة الصناعية في هروبه الى عالم الأحلام للقصص الرومانسي في العصور الوسطى . ويبين مقطع شيق من المقدمة لرواية Chronicles of the Canongate درجة وعيه ذهنيا لهذا التناقض بين حاضر قمي وماض يعرض مناليا . وفيه يصف ادنبرا وما حولها كخلفية للقصص التي هو بصدد سردها :

« أظن أنه يمكن اعتبار الموقع المحلي لـ Little Croftangry مواتيا لعمليتي . ولا يمكن أن ينأتى تناقض أنبل من ذلك الذى بين تلك المدينة الأساسية المتهمة بأدخنة العصور ، والتي تتأوه بالضجيج المتنوع للصناعة النشيطة أو المتعة التافهة وبين التل الصخري الساكن والمنعزل كالقبر - أحدهما يعرض المد الكامل للحياة ، ضاغطا ومندفعا بقوة الفيضان ، والآخر وهو يشبه ناسكا مرهقا ومسننا تمر حياته ساكنة غير ملحوظة مثل الغدير الضيق الذى ينساب دون أن يسمع ، ويكاد لا يرى ، من نافورة قديسه الراعى . وتشبه المدينة المعبد المزدهم حيث يعقد كوموس Comus ومامون Mammon العصريان بلاطيهما، ويضحى الآلاف بالراحة والاستقلال والفضيلة ذاتها أمام ضريحيهما ، ويبدو الجبل الغائم المنعزل كعرش

للعبقريّة الجليّة ولكن المريعة لعصور الاقطاع — عندما كانت نفس الآلهة توزع الأكاليل والأبعاديّات على أولئك الذين كانت لهم رؤوس تخطط وسواعد تنفذ مشاريع جريئة » ٥ .

ولا يمكن للمقارنة أن تكون أكثر وضوحاً . فالمدينة الصناعيّة في جانب « والطبيعة » في جانب آخر ، « والطبيعة » تقترب في هوية واحدة مع « العبقريّة الجليّة ولكن المريعة لعصور الاقطاع » . ويلقى المقطع ضوءاً مشوّفاً على كل التمرد « القوطي » ضد التصنيع .

ورواية قلب ميدلووثيان معنيّة في نصفها الأول ، على أية حال ، بنفس المشهد الموصوف في رواية Chronicles of the Canongate لكن القصة تعود للوراء ثمانين سنة : سنة ١٧٣٦ . وجو الرواية واقعيّ كنعقيّ لرومانسي . وهي واحدة من انجح روايات سكوت وذلك بالتحديد لأنّه ينجح فيها في التعبير عن رؤيته الرومانسيّة في قالب واقعيّ ، وأنّ يضمّنها مظاهر حياة نتجأها لها جين أوستن ، ومع ذلك يتحاشى في معظمها الهروب المغري الى عالم أحلام مثاليّ . كيف تأتي لسكوت أن ينجح في هذه الرواية ( بالرغم من نقاط ضعف يتحتّم علينا فحصها ) في التجاوب مع عوامل التحرر في الرومانسيّة دون أن يضلّ الطريق ( كما يفعل مثلاً ، في رواية إيفانهو Ivanhoe ) في عالم القصص الخياليّ ؟

ولن نجد الرد في مهارته التقنيّة ، قدرته على سرد الرواية ( التي أكدها مستر أ . م . فورستر ) إذ تتساوى قصة روب روي Rob Roy من حيث الجودة مع قصة رواية قلب ميدلووثيان ولكنها لا تساويها كرواية جيّدة . كما لا ينصفه اهتمامه بالتاريخ والتراث الشعبي بالمعنى الأكاديمي . والذي يعطى قلب ميدلووثيان « جسدها » ، واستشعارها الصلب للحياة الحقيقيّة والقضايا الحقيقيّة هو قدرة سكوت على رؤية موضوعه من جهة نظر الريفين ، وهي وجهة نظر لها نواحي فصورها ولكنها مع ذلك وجهة نظر لا مثاليّة وأمنيّة . والمشكلة مع كثير من رواياته Waverley مثلاً وحتى (old Morality) أنه يحدد منذ البداية شعور أبطاله وبطلاته بالاندماج باختيار سببات وسادة ممن يتوقف وجودهم على أنشطة واهية جداً لدرجة أنهم لا يستطيعون انتاج نشر حيويّ أخاذ . وفي تلك الروايات يستبعد القارئ المحادثات المتكلّفة بين الشخصويّ الرئيسيّين وتعوضه عنها فقط حويّة الأحداث . ولكن في رواية قلب ميدلووثيان نجد أعضاء أسرة دينز متمرّكين في قلب الكتاب ذاته — ذلك ان لدى سكوت هنا موضوعاً محدداً يعالجه .

وهي رواية جيّدة البناء تتجمع بتأثير حول الموقف المركزيّ : محاكمة إيفي دينز ، بينما تلفي المقصلة السوداء شبحها على الكتاب بأسره كرمز

مركزي . هل هي مجرد « قصة » ؟ بمعنى سرد متتال لأحداث مسلية يوصلها ببعضها عنصر الترقب ؟ لا أعتقد ذلك . فحقيقة الحكمة مهمة ، ومهمة أكثر من اللازم ، لأن استعمال كل هذه المصادفات يسبب شعورا بالصنعة . ونتجمع الأطراف بهيئة منظمة ، وكل واحد في المكان الصحيح ، بدرجة مبالغ فيها نوعا ، ولكن هذه ليست أخطاء هامة أكثر من اللازم ، ويجدر بنا أن نعتبرها جزءا من التقليد الذي تنتمى إليه الرواية ، وهو تقليد غدا غير عصري ولكن لا يتعذر بالمرّة الدفاع عنه . ومع ذلك فالنقطة الهامة بالنسبة للحبكة هي أنها تخدم النمط الأساسي للكتاب وتنجح في جعل نفسها تابعة له . وهذا النمط هو محاكاة إيڤي ، الأسباب التي تؤدي إليها والعواقب التي تنجم عنها . وتظهر الحكمة لا بطريقة مثيرة فحسب ، ولا كحدث مبلودرامي فحسب يتناسب مع ضجة تعترض قلوبنا ، بل كحدث ذي مغزى يتضمن صدامات بين ثقافات متعارضة وقيم متباينة ، وباختصار يظهر كروية في التاريخ .

وعلى المستوى الأول يحدث الصدام بين القرية والمدينة . فتهاجم إيڤي الفقراء عندما تذهب لتعيش في أدنبره . والأعرق من ذلك هو الصراع بين العالم المريض القديم لديفيد دينز ، بأخلاقياته المتشددة المتزمتة وعالم المدينة « حيث يعتقد كوموس ومامون العصريون بلاطهم » ، عالم الأحياء الموسرين والفقراء المجرمين ، عالم المحامين الماكريين والمهربين المشهورين ، وعالم التجار المقتدرين وقوات حرس المدينة . وهذا بعينه هو العالم الذي يقوى إيڤي ويكاد يقضى عليها ثم يحبلها إلى سيدة عظيمة . وفي مقابلة يقدم عالم جيئني ووالدها ، في تناقض تام .

ويشار من البداية بالطبع الشعور بالقصة الشخصية كجزء من التاريخ . وهو الشعور المتغلغل في الكتاب - وذلك في الفصول التي تقدم أحداث شغب بورتبوس 'Porteous riots' ، والصورة هنا لشعب ممتعص مصهم وغاضب صورة ممتازة الأداء - ويمكن القول بأنها مرسومة بأقصى قدر من البحث ولكن بأقل قدر من الفهم الواعي . ونحن لا نعلم ، إلا بأكبر التعبيرات غموضا ، سبب غضب الشعب ، كما لا نعلم سبب تصرفهم بمثل هذا التعصب المنضبط في اقتحام التولبوث the Tolbooth وشنق بورتبوس Portecus . واله اقم أن سكوت باختصاره كل الشغب إلى مستوى القصة الشخصية لروبرتسون وإيڤي يجعل من شبه المستحيل عليه توضيح هذه الأمور . ولكنه بالرغم من ذلك ينجح في التعبير عن الشعور بالصراع الحقيقي بين الشعب وقوات حرس المدينة ، وبالعداء لدى المواطنين السكوتلانديين نحو الدولة الانجليزية الدخيلة - وهذا النجاح ذاته هو الذي تنبعث منه كل نغمات الرواية ومغزاها . ونحن نعلم أننا نواجه هنا

أمورا أعمق وأكبر أهمية من القصة العاطفية لمحاولة شاب خليع ( يسخفى  
فى زى امرأة ) انفاذ الفتاة ، السى دمرها ، من السجن • والواقع أننا اذا لم  
ندرك هذا فلا بد أن نستاء بدرجة غير محتملة برفض ايقى أن تنقذ ( وفى  
الأسابيع القليلة التالية لا يوجد لديها هذا الندم ) وقبول المعتدى عايتها  
الجريء لهذا الرفض ( لآى سبب فى الوجود على هذا المستوى لم يسحب  
روبرنسون البنت الساذجة بعيدا ؟ ) •

وتؤكد الفصول الأولى فى الرواية أيضا ما سيصبح واحده من  
ثيماتها الأساسية ، واحدا من الاوتار الرئيسية فى النقط : وهو التفكير  
فى قبحهم وشرعية القانون • فليس من قبيل الصدفة أن الغرباء الذين  
يقابلهم بيتر باترسون ، عندما تنقلب مركبة السفر ، محاميون ، ولا أن أول  
محادثة فى صلب القصة تدور على موضوع قانونى • فأهل المدينة الذين  
حرموا بالخداع من اعدام بورتيوس ساخطون :

« قال بيتر بلومداماس لجارته الزوجة •• أو البائعة ، وهو يعطيها ذراعه ليساعدها  
فى التسلق المضنى : » ان هذا لشئ غريب يا مسز هاودن (Howden) أن نرى عليه  
القوم فى لانون Launen يعتبرون انفسهم أندادا للقانون والانجيل ويتركون شريرا مذبذبا  
مثل بورتيوس طليفا فى مدينه مسالمة » •

فجابت مسز هاودن وهى تناوّه « ولو فكرنا فى المشوار المتعب اللى سببوه لنا •••  
وكان فى امكانى سماع كل كلمة قالها الوزير ••• ( ١ ) » •

فرد مستر بلومداماس « واعتقد أن هذا التأجيل فى الحكم ما كان ليعتبر سليما  
لدى القانون الاسكوتلندى القديم اعتمادا كانت الملكة مملكة » •

وقالت مسز هاودن : « أنا لا أفكر كثيرا فى القانون • ولكنى أفكر فى الوقت  
الذى كان لنا ملك ورئيس وزراء وبرلمان خاص بنا - كان فى وسعنا حينذاك أن نرجمهم  
بالخجارة اذا لم يحسنوا التصرف - ولكن الآن لا يمكن لأحد أن يصل باظافره الى  
لانون » •

وقالت مس جريزل داماهوى Miss Grizel Damahoy وهى خياطة عتيقة :  
« أنا تعبت من « لانون » وكل ما جاء منه - لقد ابعدوا برلماننا واضطهدوا تجارنا •  
ولن يسمح ساداتنا لامرة اسكوتلندية أن تكشف أو تتركش كسوة » •

فرد مستر بلومداماس : « معك حق فيما تقولين يا مس داماهوى • وأنا أعرف  
الذين حصلوا على الزيبب بسهولة - من لانون • وبعد ذلك يأتى زمرة من المحاسبين  
ومحصلى الضرائب الانجليز التافهين ليسينوا لنا ويعذبونا فلا يستطيع شخص أمين أن  
ينقل بعض الخمر من ليث Leith الى ساد لتري Lawnmarket إذ يتعرض المارة  
البضاعة التى اشتراها ودفع ثمنها • وبعد فلن أبرر ما فعله أندرو ويلسون Andrew

( ١ ) فى هذا الحديث وما يتلوه من أحاديث - كما قد قدمنا - ترد ألفاظ وتعابير محلية  
لا تضيف كثيرا للمعنى بالنسبة للقارئ العربى - ولكنها تؤدى اللهجة الخاصة بالمتكلم -  
ولهذا نختصرها أحيانا • ( المترجمة ) •

Wilson اذ وضع يده على ما ليس له - ولكن اذا حصل على أكثر مما له فهناك  
فارق كبير بين عمل هذا الرجل وبين ما يمثل « .

وقالت مسز هاودن : « ان كنت تتكلم عن القانون فما قد جاء مستر ساد لترى  
Saddletree الذى يمكنه ان يحكم به كائى قاض على المنضدة » .

وهذا أكثر بكثير من حديث طريف ومسل . فقد عبر عن ثيمات  
رئيسية . فالقانون يجند لانتهاك القانون - قانون لندن ضد قانون  
سكوتلندا - قانون دخيل ضد قانون ربانى . ما علاقة هذا القانون الذى  
أصدرته الملكة كارولين بالشعب ، وبالحقائق ؟ انها ستكون مشكلة ايفى  
أيضا ، والمشكلة التى تحفز للحركة . ولكن بدون هذه المناقشة العامة وبدون  
بورتويس وبدون حذقة سادلترى والاقتباسات اللاتينية للشبان فى الفصل  
الأول - ( بدون هذا كله ) تصبح قصة جيئى وايفى مجرد أقصوصة فى  
رواية قصيرة .

ولأن مشكلة ايفى مرتبطة بمشكلة بورتويس بأكثر من مجرد الصدفة  
فانها ( ايفى ) تصبح شخصية نموذجية ورمزية . وليست وخزات ضمير  
ديفيد دينز فيما اذا كان يستطيع حلف اليمين فى محكمة حكومتها لم تعترف  
« بالميثاق » (the Covenant) لست مجرد ( سجلات ) حساسيات  
شخصية ، ولكونها غنية فى مجالها فهى تجسم أعماق قضايا العصر .  
ورفض جيئى أن تقول كذبة بيضاء فى سبيل انقاذ حياة أختها ، وهو  
رفض . . . يمكن أن يجعلها تفقد فورا كل تعاطفنا ، مقنع ومؤثر مسرحيا  
لأننا نعرف ما يؤدى لهذا الرفض . انه التاريخ ، تاريخ أجيال فلاحى  
الأراضى الواطئة Lowland يحاربون من أجل حقهم ، التجمعات السرية  
المتعصبة فى وديان بلاد الحدود Border Country والاستشهاديات التى يمكن  
استنباطها من حديث ديفيد دينز .

وينجح سكوت نجاحا باهرا فى أداء العلاقة المعقدة بين القوى  
الشخصية وغير الشخصية فى حياة الانسان . فديفيد دينز شخص فى  
التاريخ ولكنه ليس مجرد هذا فقط . وفى سلوكه ذاته يورد الكاتب  
بروعة تشابك العلاقات الشخصية والهواجس النظرية ( التلميح بالسخافة  
وحتى بالخداع فى المشهد مكتوب بروعة ) عندما يأتى روبن باطلر  
Reuben Butler لزيارته بعد وفاة زوجته :

« قال المتالم : أيها الشاب لا تحزن كثيرا ولو ان دعاة الحق يهلكون والناس الطيبين  
يرحلون - حتى ليتمكن القول بانهم مبعدون عن المساوىء القادمة - يا حسرتى فان كان  
لى أن أذرف الدمع على زوجتى الحبيبة لحق لى أن أبكى انهارا من الماء على هذه  
الكنيسة المقجوعة ، الملعونة بمريديها الفاحشين . ومن ماتت قلوبهم » . فقال يطلر : « انا  
سعيد بانك تستطيع نسيان ماساك الخاصة فى اهتمامك بالواجب العام » .

فرد دينز المسكين وهو يضع منديله على عينه « انسى ياروبين ؟ لا يمكن نسيانها ياروبين فى هذا الوقت ، ولكن الذى يسبب الجرح قادر على ارسال الدواء .. اتى اقرر انه قد مر على وقت هذه الليلة استغرقت فيه فى التفكير لدرجة اننى لم ادرك خسارتى العادحة . وحالتى هذه شبيهة بما حدث للنزيل جون سمبل (the Worthy John Semple) الملقب كارسفارن جون Carspharn John فى محنة مماثلة - لقد رايت تلك الليلة على ضفاف نهر اولاي Ulai يقطف تفاحة هنا وهناك « ٧ .

وليس سكوت على العموم كاتباً متعمقاً ، ولكن - فى مثل هذه اللحظات - عندما يغوص عميقاً فى تاريخ شعبه نأى تأملاته فى منتهى العمق .

وليس من السهل دائماً فى رواية قلب ميدلوثيان الفصل بين الزائف والصادق ، بين التقليدى والمبتكر ولا بين الرومانسى والواقعى . وشخصية مادج وايلد فاير Madge Wildfire مثال شيق . فهى ظاهرياً تبدو شخصية « أدبية » فى أساسها ، وتدين بالكثير لشخصن شيكسبير المعنويين ، وسحيلة ملائمة لتحقيق الحبكة واضفاء لون رومانسى معين عليها . ولكن هذا ليس كل الحقيقة عن مادج وايلد فاير فهى شخصية تقليدية . البنيت الضعيفة المنبوذة تتحول الى مومس - ولكن ليس بالمعنى الأدبى فحسب . فأولئك النساء المعتوهات - أشباه الشعراء الملهمين Semi Prophetic اللاتى يظهرن دائماً فى روايات سكوت ( قد تكون ميج ميريليز Meg Merrilies أفضل مثال ) لهن مغزى أكثر من مجرد مغزى الشخصية المسرحية المستغلة (\*) .

وأحياناً يحقق أولئك النساء نصف المعتوهات مستويات عالية من البلاغة - البلاغة الدارجة التى تنبثق من لغة الشعب - كما يحدث عندما تشتم ميج ميريليز سيد الانجوان The Laird of Ellangowan : « اركب فى طريقك ، ليرد الانجوان ، اركب فى طريقك ، جودفرى برترام - لقد أطفأت اليوم سبع دبابات بدخانها - وسوف اذا كانت النار حتمسعل أكثر فى قاعة اسنق بالك Parlour - قاعتك أنت لهذا السبب . لقد أزلت سبعة أكواخ - فهل يانرى جعل هذا شجرة السطح عندك تزداد ثباتاً ؟ وقد نؤوى عجولك فى الاصطبلات .. عند ديرنكاو Dorncleugh . اركب فى طريقك يا جودفرى برترام ، لماذا تحملق فى أهلنا ؟ هنا ثلاثون قلباً احتاجوا للخبز ( قبل أن تحتاج انت واضاعوا دم حياتهم قبل أن تخدش أنت ( أ )

(★) تظهر نفس الشخصية - وهو امر مشوق جداً - فى عمل جون جالت John Galt سجلات الدائرة Annals of the Parish وهى رواية اسكوتلاندية واقعية معاصرة ليست رومانسية الأسلوب بالمرة .

(١) هذا مثال للأحاديث المحلية التى يصعب نقلها للعربية لما فيها من كلمات اسكوتلاندية دارجة .. ( المترجمة ) .

أصبحتك — نعم هناك نلافون من النساء المسنات ٠٠ والأطفال حديثي الولادة — أخرجتهم أنت ليأمنوا ٠٠ في العراء ٠ اركب في طريقك يا الانجوان — ان أطفالنا معافون على ظهورنا المتعبه — فهل جعل ذلك طفلك أكثر انتظاما ؟ أنا لا أرجو سوءا للصغير هاري ولا للطفل الذي سيولد فيما بعد — حاشا لله — ولجعلهم الله طيبين مع الفقراء وأفضل من أبيهم ! والآن اركب في طريقك ، فهذه آخر كلمات تسمعها من قم ميج مبريليز : « ٨ ٠

والذى يضيف على هذا المقطع قوته الواضحة هو عمق المعاناة الحقيقية التى ينبىء بها ٠ فليست ميج مبريليز مجرد امرأة عجوزة متكبرة ومنحدية بل انها رمز طبقة تعاني ، وقد جردت من ممتلكاتها بحركة الحظائر المغلقة enclosure movement وبسطوة كبار ملاك الأرض ٠ والمالم سكوت بحالة الفقر ليس — ( بالرغم من انتمائه للتوريين Toryism ) أكاديميا — ولو أنه في كثير من الأحيان ينسجم بعدم الواقعية ٠

وشخصية الزمار The Whistler الساذة فى نهاية رواية قلب ميدلووثيان حالة ذات مغزى ٠ فهذا الصبي الشاذ — الابن سىء الحظ لافى وعشيقها ٠ ( وهو مشوق كسلف لهينكليف Heathcliff فى « ثغرات » القديس الذى سمي عجزيا أيضا وصفاتها البدنية متشابهة جدا ) يقدمه الكاتب بأغرب مزيج من العاطفة الأصيلة والهراء الرومانسى : « كانت عينا الصبي حادثين ومتألفتين ، وحركته حرة ونبييلة مثل حركة كل العجر » ٩ ٠ وقد سبق أن لاحظنا الدور الذى لعبته اسطورة الهمجي النسل فى تحرير كتاب القرن الثامن عشر من الاتجاهات المحددة لمجتمعهم ، ومن اللائق أن يتولى سكوت الرومانسى هذا الموضوع ٠ وانه لمن دلالات أمانة سكوت أنه يستطع رؤية حتى هذه الشخصية التقليدية بواقعية مبركة ٠ وعندما تذهب جبنى لتفك أربطة الزمار تسأله : « أوه أيها الصبي الشمس ٠٠ أتعرف ما سيجد لك عندما تموت ؟

فبرد الشباب بعند : « لن أشعر بعد ذلك بالبرد ولا بالجوع » ١٠ ٠

وليس هذا هو الرد التقليدى المتوقع من الهمجي النبيل ٠ كذلك ليست مادج وإدفاير بالضبط ما نندر بأن تكون — مزيجا من النساء المعتوهات فى الأدب ٠ فهناك نوع من الشفقة المريعة خلف تقديمها هي وأمها الشمس — ذلك التقديم الذى يستحوذ بقوة على تصورنا رغم كل التفاصيل غير المقنعة ٠ وهما شخصيتان تنتميان لهذا العالم المتدن underworld المخف الذى خلق قبه كل من قبلدنج وهو جارث بأمانة فائقة ، والذى نربطه قبل كل شيء بديكنز ٠ وتبدو أحيانا مشكلة الكاتب فى تصوير الفقر فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ( تبدو أحيانا ) كمشكلة لا حل لها تقريبا لأن

الفقر يكون من النوع الذى أنزل الرجال والنساء الى مستوى غير بشرى . وربما يمكن فقط حل مشكلات عرضهم حلا مرضيا عندما يعرض نتائج عالم الرذيلة underworld كأوغاد ناجحين ، وهكذا يمكن رؤيتهم بفكاهة ودقة . ولسنا فى حاجة لأن نرثى لحال جوناثان واليلد Jonathan Wild لأنه يستطيع الاهتمام بنفسه — وكذلك الحال بالنسبة لرادكليف فى رواية **قلب ميدلووثيان** . فهو مخلوق رائع — هذا قاطع الطريق الذى تحول الى سجان — ومشهد المساومة بينه وبين شاربينلان Sharpitlan واحد من انجح مشاهد الرواية . وعلى العموم لا يحظى سكوت بما يستحق من تقدير ككاتب ملهاة . فهو ليس بليغا ولكن شعوره بالتعارض الفكاهى بين شخصين ينسغلون بأنماط مختلفة من الادعاءات حاد وممتع .

وتتكون **رواية قلب ميدلووثيان** من ثلاثة أقسام : القسم الأول وهو أهمها وتجرى أحداثه فى أدنبره ، والثانى فى انجلترا ، والثالث فى ضبعة دون أرجيل فى غرب سكوتلندا . والجزء الخاص بأدنبره هو أطولها وأفضلها : اذ يتكون من قضايا حقيقية وأناس حقيقيين وصراعات حقيقية . ذلك أن الصراع المركزى — كما أوضحنا من قبل ، يدور بين عالم آل دينز الريفى والعالم الأكثر رقىا ولكن أقل يقينا — عالم المدينة — بينما تشابهك دائما مع هذه الثيمة ثيمة أخرى — علاقة سكوتلندا بالدولة الانجليزية . وتتغلغل هذه العلاقة فى الرواية ، لنضفى على مدينة أدنبره وعيا غريبا — تكاملا لا يوجد أبدا فى مدن انجلترا ، فى روايات القرن الثامن عشر . فلندن عند فيلدينج نفتقر تماما لهذه الوحدة العضوية ( وقد يكون هناك دخل للمفارقة فى الحجم ) . فهى مكان يعيش فيه الناس ولكنها كمكان — أو جالية ، أو مركز لرجال ونساء متصارعين ومتعاونين بحيث تنجح فى تحقيق وعى خاص به لا يتكامل أبدا . هذا بينما أدنبره عند سكوت ليست مجرد مركز سكنى عابر ، بل هى مدينة سكوتلاندية موحدة بوعبها الاسكوتلاندى وتنبؤا مكانتها — فى التاريخ بحيث تضفى على عنوان الكتاب ذاته قلب ميدلووثيان ، غموضا مثيرا فشيبر ليس فقط لمجرد مكان الاعدام ولكن لأدنبره نفسها ، قلب سكوتلندا .

ونكون مخطئين اذا اعتدنا وعى سكوت القومى مجرد عنصر طريف غير مألوف — من نوع الولاء القومى الذى يستغل بسبب التصنع أو ضيق الأفق — كاقليمية . فعلى العكس — هذا التعاطف مع تراث شعب الأراضى الواطئة Lowlands وتطلعاته ، وهذا الإدراك المتدفق لتقليد قومى سكوتلاندى هو أحد عناصر عبقرية سكوت الذى يساهم بعمق درجة فى الصفات الإيجابية لرواياته . وتظهر نواحي ضعف سكوت فقط عندما تتضاءل سكوتلانديته وتعظم عالميته وانتسابه للمدينة . وهنا تصبح حيكاته مملة



لغاية ، وشخصه فى منتهى النخشيب وأسلوبه فى منتهى التعويق . وحينئذ  
تكتسب شكوى مستر أ . م . فورستر بأن سكوت يفتقر للعاطفة - فاعلبة  
كبرى ١١ .

وبالقسم الأول من رواية قلب ميدلوثيان نواحى ضعف معينة ، ولكنها  
غير هامة نسبيا - وقد يكون أسوأها شخصية ريوين باطر ( كاضعف  
بطل عند أى روائى وفى أسوأ طايور للشخصيات الرئيسيين عند سكوت ) .  
ولماذا يفشل شخص باطر بهذه الدرجة ؟ أعتقد أساسا أن محادثة سكوت  
الأيقة ، ورؤيته لنفسه كأرستوقراطى خير ( وبالرغم من أن تصويرها زلت  
له فى كتاب روح العصر ليس عادلا إلا أن له مغزاه ) لم تكن لتسمح له البتة  
بأن يجعل أبطاله متمزدين حتى عندما يستدعى موقفهم التمرد . وريوين  
باطر مثل ويفرلى ذاته محايد بالفطرة . وهو يعتنق الكثير من آراء ديفيد  
دينز بدون الحماس ( الذى هو التاريخ ) الذى يجب أن يصاحبها . ورد  
فعله على شغب بورتبوس هو رد فعل مناهض اليعقوبيين الجبان عند  
الشاعر بليك Blake الذى يبتسم لرؤية البحار الباردة ويرثى للصخب  
العاصف . وهو يرتعد خوفا من الغوغاء بسبب الجبن لا بسبب الايمان ،  
ويجد مركزه فى نهاية الكتاب كسياسى كنائسى ناجح فى الجمعية العامة  
للكنيسة الاسكوتلندية - رجل حذر جدا سينجح نجاحا باهرا بدون  
شك .

ولكن بينما يعكس باطر أقل عناصر سكوت ارضاء ، يوجد فى هذا  
القسم الأول من الرواية قدر كبير مما يعوض هذا الضعف . فبالإضافة الى  
آل دينز هناك ملاك ضميميديكس Dumbiedikes الاثنان - هناك  
سادلتري وراتكليف وشاربينلو Sharpitlaw وبورتبوس نفسه ، وهناك  
الاسترجاع الرائع للماضى الموثق Conventant past عن طريق حديث ديفيد  
دينز نفسه - وتلتحم هذه العناصر والشخصيات المتنوعة فى نمط مكنى  
المغزى حتى أننا فى الفصل الثانى والعشرين - عندما نصل للذروة Climax  
( محاكمة ايفى ) تتضافر كل الضغوط المتراكمة - الأخت فى مواجهة  
أختها ، والانسانبة فى مواجهة التقنين ، والتزمت فى مواجهة الديونية  
والمسيحية المتطرفة extreme Presbyterianism فى مواجهة التقليد  
الابيسكوبالى episcopalian tradition وأهل الريف ضد أهل المدينة .  
وسكوتلاندا ضد انجلترا - تشترك كلها فى العمل بعيدا عن تفاهات باطر  
التي تضعف وتطمس قوة وصدق التناقضات المركزية .

ولو كان القسم الثانى من رواية قلب ميدلوثيان فى مثل جودة القسم  
الأول . لأصبحت - بالرغم من المنهات البسيطة فى كتابة سكوت - من

مواقف تأملية وتصنعات « أدبية » - رواية عظيمة . ولكن القسم الثانى  
تفسده فى المقام الأول مشاهد لينكولنشاير Lincolnshire ( تلك الأحاديث  
المملة وغير المفعمة النى تدور بين آل سطورنون The Staunton ) وفى المقام  
الثانى ظهور دوق أرجيل كمدر مصطنع Deus ex machina ولا غبار على  
تقديم الدوق نفسه : فهذا يؤدي عموما بكثير من اللباقة . والمنشهد بين جينى  
والمملكة كارولين ناجح بدرجة رائعة . والمسكلة بالنسبة لأرجيل ليست فيه  
نفسه كشخص فى الرواية - بل فى قدره كجزء من نمط الرواية . ذلك أن  
من صمم دوره فى الرواية أن يحل كل الصراعات ، وأن يوفى بين كل  
القوى المتناقضة وأن يحيل مسرحية مصير آل دينز الى ما يشبه ملهاة عائلية  
بهيجة .

وهناك نواحى توفيق فى هذا النصف الأخير من الرواية ، ولكنها  
من نوع مختلف عن ميزات النصف الأول . فمعالجة افى Effie التى يتناج  
لها بيان أن أجور الرذيلة ليست كلها غير مستساغة ( هذه المعالجة ) فيها  
الكثير من الصدق وعمق البصيرة . وتتجلى قدرة سكوت على تحقيقه  
الشعور بالمجتمع الصغير ( تتجلى ) مرة أخرى فى بنائه لعالم روزنيث  
Roseneth المتناسك - ولكن الصورة فى هذه المرة تصطبغ باللاواقعية .  
فضيحة الدوق كلها رومانسية أكثر من اللازم . وعملية اضعاف كل  
الشخص فى الفصول الأخيرة للكتاب ليست ناضجة . فهم يضعفون لأن  
كل القوى المضادة التى كانت قد ولدت الحيوية فى صراعاتهم تزال جميعها  
أمام الاشراف الأبوى للدوق المستنير . فالمدينة - رمز الضغوط والمعاناة  
فى العالم الجديد - تختفى كليا . حقيقة هناك سكان الأراضى العالية ،  
والمهربون فى عرض البحر ولكنهم أيضا ( كنقيض لراتكليف وميج  
ميردوكسون Murdockson يتسمون بالرومانسية ) ولقد لاحظنا من قبل  
ثيمة ( الهيجى النبيل ) . وحتى ديفيد دينز يفقد جدته ويبدى استعداد  
لاتخاذ حلول وسط مهلكة . وسبب التغير فى النغمة أساسا هو أن سكوت  
قد كف عن النظر الى العالم من زاوية الفلاح ، وأصبح يراه من وجهة النظر  
المشالية للمالك الأرض .

والنقطة ( الهامة ) ليست بالطبع أن الفلاحين أفضل من ملاك الأرض  
ولكن أن فى الاتجاه الأبوى لا محالة عنصرا من التفكير المغرض الذى يستبعد  
الواقعة ، بينما فى أجزاء الرواية الأولى يستطيع سكوت أن يتوغل الى  
الصدمات الحقيقية والحيوية للقوى داخل المجتمع الاسكوتلندى مستعينا  
بأدراكه التصورى للموقف الحقيقى لفلاحى الأراضى الواطئة . والواقع أن  
الحيوية الفنية لرواية قلب ميدلوثيان تنبع من هذا التوغل . وإأتى النجاح  
الفنى لجينى دينز من عمق فهم سكوت لها كشخصية ممثلة تاريخيا ، وهى

وحدها تبقى كلياً بعد الرواية فتجدد حتى فى الصفحات الختامية حيويها  
الفنية من خلال معاماتها لزاماً الأسير .

ولقد قال رالف فوكس Ralph Fox ، أحد النقاد المحدثين الميادين  
الذين حاولوا الدفاع عن سكوت :

« . . . لقد عرف أن للانسان ماضياً كما أن له حاضراً ، وحاولت  
عبقريته المدهشة والخصبة أن تحدث الالتحام الذى فشل القرن النام  
عشر فى تحقيقه والذى يوجب على الرواية توحيد شعر الحياة ونثرها ،  
والجمع بين حب الطبيعة عند روسو وحساسية ستيرن وقوة واتساع  
فيلدنج .

» لقد فشل ، ولكنه كان فشلاً مجيداً والأسباب تستحق البحث .  
فمن الشائع هذه الأيام انتقاص قدر سكوت كمجرد راو لقصص ملفقة  
بمهارة وعاطفية بدرجة غير محتملة . ويراها مسترا . م . فورستر كذلك ؛  
ولكن كان لبلازك رأى مختلف . فسكوت هو الروائى الوحيد الذى يعترف  
ببلازك بدين حقيقى وعميق نحوه - ومع كل الاحترام لمستر فورستر -  
وهو روائىنا المعاصر الوحيد الذى له اعتبار - فانى أفضل رأى الذى  
يتبناه بلازك .

لماذا فشل سكوت فى مهمته الضخمة ؟ لأن منظاره الواقى من الضوء  
قد عتم رؤيته . . « ١٢ » .

وحقيقى أن سكوت كان يستعمل منظارا واقياً ، منظار الأرستوقراطي  
الانسانى ، ولكنه لم يكن من النوع الذى يستحيل تخله ، ولقد حدد  
مجال رؤيته ولكنه لم يعميه . ولا أظن أن أياً من رواياته ، حتى رواية  
**قلب ميدلووثيان** رواية عظيمة ، ولا أنه يحتمل ان يقارن بأى حال ، من  
جديد ، بشبكيبيير ( كما كان الحال بانتظام أثناء القرن الماضى ) . ولكنه  
لبس كاتباً نستطيع الاستخفاف به - ونفس الصفات التى جعلته غير  
عصرى : افتقار معين للحدقة ، ووعى قومى وغياب الاهتمام « الجمالى »  
الضيق فى كتبه - قد تساهم فى يوم ما فى توفير تقدير مؤسس على  
قاعدة أكثر استقراراً مما حظى به فى الماضى .



ع - ديكنز : Dickens

( ١٨٣٧ - ٨ ) Oliver Twist تويست

فى الفصل الثانى عشر من رواية أوليفر تويست ينقل مبستر براونلو Mr Brownlow أوليفر من فاعة المحكمة فاعد الوعى - ليستيفظ ويجد نفسه فى فراش مريح .

« ضعيف وهزيل وشاحب - استيقظ أخيرا مما يبدو كأنه حلم طويل مرهق . وبعد أن قام فى سريره بضعف ورأسه مستند الى ذراعه المرتعش ، نظر حوله فى قلق : قال أوليفر « ما هذه الحجرة والى أين نعلت ؟ ليس هذا المكان الذى نعلست فيه » .

« نطاق هذه الكلمات بصوت ضعيف ، فقد كان فى غاية الوهن والضعف ، ولكنها سمعت للنو ، إذ جذبت السنارة على رأس السرير سريعا الى الخلف ، ونهضت سيده مسنة فى عطف الام ترتدى ملابس انيقة ودقيقة ، نهضت بعد سحب الستارة ، من كرسي كبير بجواره ، كانت تجلس فيه وهي تخطى .

« وقالت السيدة المسنة فى لين : « اسكت يا عزيزى ، يجب عليك أن تبغى فى هدوء تام ، والا فستمرض ثانيا ، وقد كنت فى أسوأ حال - كاسوا ما يكون السوء - أرقنا ثانيا ، هيا يا عزيزى . » وبهذه الكلمات وضعت السيدة المسنة رأس أوليفر على الوسادة ونظرت اليه بكل عطف ومحبة وهي تزيج شعره من على جبهته لدرجة أنه لم يملك الا أن يضع يده الصغيرة المنكمشة فى يدها ويجذبها حول رقبته .

« وقالت السيدة المسنة والدموع فى عينيها : « قليرحمننا الله . كم هو صغير عزيز ممنون - مخلوق جميل . ماذا عسى أمه أن تشعر به لو أنها جلست بجواره . واستطاعت رؤيته الآن كما أفعل أنا ؟ (١) » .

انه موقف مركزى فى الكتاب - هذا الخروج من البؤس والمعاناة الى الراحة والعطف - وهو يتكرر فيما بعد فى القصة عندما يستيقظ أوليفر مرة ثانية بعد حادث النشل الذى أصيب فيه - يستيقظ فيجد نفسه موضع رعاية ودفاع آل ما يلى The Maylies . وهناك أكثر من مجرد الصدفة فى التكرار - وللتقى هنا فى الواقع بنمط يتكرر فى كل روايات ديكنز . ومن المبعد أن نعالجه عن كتب . فالفصول الأحد عشر الاولى من رواية أوليفر تويست استحضار للبؤس والرعب . ولقد جذبنا مباشرة من الجملة الاولى ( وتقدم كلمة ملجأ كمفتاح لغوى ) الى عالم من

الفقر والبشاعة مريع للغاية ، عالم القسوة والعنف حيث تهون الحياة وتعم المعاناة ويصبح الموت محبباً • وليس موضع الاعتبار فى هذه اللحظة أن الاستحضار فج ، وأنه يفسد بلحظات من السعور الزائف ، وبمناقضات ثقيلة الظل ، تضعف كل ما تعلق عليه • فالتأثير ذو قوة خارقة بكل المقاييس • ولم ينشأ أى تأثير مماثل له من أى رواية ناقشناها من قبل • وهو تأثير لا يمكن نسيانه بالمعنى الدقيق لكلمة كثر تداولها • فالملجأ ومزرعة الأتفال التابعة للكنيسة ودكان مسطر صاواربرى Mr Sowerberry والجنائز والمحتال الماكر The Artful Dodger ومخبأ فاجن Fagin ، لها كلها طبيعة ملازمة الكابوس ولكن ليس لها لواقعيتها • وانه لتعليق دقيق على المدنية الفيكتورية : ان هذا كان يعتبر قراءة مناسبة للأطفال •

ترى ما هو سر هذه القوة ؟ هل هو مجرد الوجود الموضوعى لضروب الرعب - وحقيقة أن هذه الأمور وقعت - هل هذا هو ما يهز عقولنا ؟ واضح جدا أن الأمر ليس كذلك والا لتأثرنا بنفس الطريقة أمام تاريخ اجتماعى • ان لهذا العالم خاصية تختلف عن تأثير تاريخ مدعم بالوثائق - وهو ليس مجرد استحضار لحياة الفقراء بعد الانقلاب الصناعى ، فعندما نقرأ عامس المدينة لمؤلفه هاموندز Hammonds أو حالة الطبقة العاملة فى إنجلترا سنة ١٨٤٤ تأليف انجىل Engel فقد لا يكون رد فعلنا أقل عمقا من رد فعلنا عند قراءة أوليفر تويست ولكنه مختلف ، أكثر تعميقا وأقل حيوية وتدققا •

وأكثر الفوارق وضوحا بين رواية أوليفر تويست وتاريخ اجتماعى ما ، هو بالطبع أنه يعالج شخصا واقعيين نتصور شخصياتهم ونتابع حياتهم العملية ، ونشاركهم مشاعرهم - ولكن هذا الفارق على ما أظن ليس بالضبط بالأهمية التى قد نفترضها • ذلك أننا فى الحقيقة لا نندمج فى عالم أوليفر تويست بالطريقة التى نندمج بها فى عالم اما • فتحن فى الحقيقة لا نعرف الكثير جدا عن أى من هؤلاء الشخصوس ، حتى أوليفر ذاته ، ولا نشارك بانتباه شديد فى دوافعهم ولا ردود فعلهم • نحن نرثى لأوليفر وننتصر له ولكن شعورنا نحوه لا يختلف كثيرا عن شعورنا نحو أى طفل نراه يعامل بقسوة فى الطريق • ان سخطنا يثار ، وينشأ شعورنا بالسخط أساسا بدون شك من شعور بالانسانمة المشتركة - وهو نوع من رؤية أنفسنا فى نفس ظروف بؤس الطفل وصراعاته ولكن ارتباطنا بموقفه ليس وثيقا جدا فى الحقيقة •

وفى المشهد الشهير الذى يطلب فيه أوليفر مزيدا من الطعام لس شعورنا العميق بمشاعر أوليفر وردود فعله هو الذى يستولى علينا ،

فنحن لا نشعر بما يشعر به بنفس الطريقة التى نشارك بها فى مشاعر  
مس بيتس Miss Bates على بوكس هيل Box Hill ( أ ) ، وبهذا المعنى نجد  
أوليفر أقل التصاقا بنا ، واهتمامنا به أقل من اهتمامنا بكل من مس  
بيتس وأما • ولكن من ناحية أخرى يهمنى أوليفر بدرجة أكثر كثيرا •  
ذلك أنه عندما يتجه نحو رئيس الملجأ ويطلب المزيد من العصيدة تلح  
علينا مسائل يمكن أن تجعل عالم جين أوستن بأسره يرتعد • ونحن نهتم  
ونندمج لا لأنه أوليفر ولأننا منضمون له ( ولو أن ذلك جزء من الموقف )  
ولكن لأن كل يتيم يتضور جوعا فى العالم ، وفى الواقع كل من هو فقير  
ومضطهد وجائع يندمج ، ولأن رئيس الملجأ ( لم يفصح عن اسمه ) ليس  
أى شخص بالذات ولكنه كل عميل فى نظام اضطهادى فى أى مكان •  
وهذا ، بالمناسبة ، هو السبب فى أن ملايين الناس فى العالم بأسره  
( بمن فيهم كثيرون ممن لم يقرأوا فى حباتهم صفحة واحدة لديكنز )  
يمكنهم أن يخبروك بما حدث فى ملجأ أوليفر تويست بينما قليلون نسبيا  
يستطيعون أن يخبروك بما حدث على بوكسهيل Box Hill

وتحول هذا الحادث من أوليفر تويست الى أسطورة - وجزء من  
الوعى الثقافى للشعب ، لا يرجع فقط لمجرد موضوعه بل لنوع الرواية  
التي كتبها ديكنز • فهو لا يعالج مثل جين أوستن علاقات شخصية  
ولا نوع الشعور المتضمن فى المعيشة بالتفصيل ، ولكن شيئا يمكن بدون  
حماقة تسميته الحياة • والذي نحصل عليه من رواية أوليفر تويست لبس  
مزيدا من الدقة فى الحساسية بالنسبة لسلوك الانسانى من يوم لآخر  
بل هو شعور حاد بالحركة الواسعة للحياة التي تنشأ منها معضلات  
معينة • ولا جدوى من مناقشة ما اذا كانت الطريقة التي يعالج بها ديكنز  
الحياة أفضل أو أسوأ من طريقة جين أوستن : واذا فعلنا ذلك لحق لنا  
أن نناقش ما اذا كان الأفضل لنا أن نعمل لنكسب قوتنا أو أن ننزوح •  
فليس فقط أن المسألتين غير مانعتين ولكنهما مرتبطتان ارتباطا وثيقا •  
ويمكن القول أنهما مشكلة واحدة - ما أفضل الطرق للعبس فى المجتمع •  
ولكن بالرغم من اعتمادهما على بعضهما فان المرء لا يعالجهما بطريقة واحدة  
بالضبط •

والذى يميز الفصلين الأولين فى رواية أوليفر تويست عن كونهما  
تاريخ اجتماعى من ناحية ، وعن رواية أما من ناحية أخرى هو أنهما  
رمزيان • فالذى يستولى على تصورنا ليس الشعور بالمشاركة فى المشاعر  
الشخصية لأى من الشخصوس ولكنه الشعور بالمشاركة فى عالم مشابه  
لعالمنا بدرجة صارخة ومنفرة •

( ١ ) إشارة الى رواية أما ومس بيتس هى عمة جين فيرفاكس • ( المترجمة )

وعالم رواية أوليفر تويست عالم فقر واضطهاد وموت • والفقر تام ومهين للغاية وواقعي للغاية :

« كانت المنازل على الجانبين عالية وواسعة ) ولكن قديمة جدا ويسكنها أناس من أفقر طبقة ، كما كان مظهرهم المهمل ينجى ، بدون البرهان الدامغ الذى تقدمه النظرات الباسية للقليل من الرجال والنساء الذين كانوا يسلمون إليها من وقت لآخر بأذرع معقودة وفامات نصف مثنية • وكان لكثير من المساكن دكاكين فى الواجهه ولكن هذه كانت مغلقة بإحكام ومتداعية ' Mouldering away ' لأن الغرف العلوية فقط كانت مسكونة • وكانت بعض المساكن التى أصبحت غير آمنة بسبب قدمها وتداعيتها مدعمة ضد السقوط فى الطريق بأعمدة خشبية ضخمة تستند الى الحيطان » ومثبتة بإحكام فى الطريق - ولكن حتى هذه الأوكار الساذجة كانت على ما يبدو تتخذ مأوى ليلى لبعض البؤساء ممن لا مأوى لهم ، لأن الكثير من الألواح الخشبية التى حلت محل الأسواب والذوافذ اقتلعت من أماكنها لتهوى فتحة تكفى لمرور جسم بشرى ، وكانت البالوعة راكدة وقذرة • وحتى الفيران التى كانت ترقد هنا وهناك متعفنة فى نواتجها بدت بشعة من الجوع « ٢ •

• ويتبع الاضطهاد من « مجلس الادارة » - ثمانية أو عشرة من السادة الممثلين يجلسون حول منضدة وبالذات ( تتكرر الصورة ) من سيد بدين يلبس صديرى أبيض ، ولكن أعضائه هم موظفو الدولة من محدودى الدخل ، التماس والتورجى ••• الخ من المرتشين والمتعجرفين القساة • وكانت أساليب الاضطهاد بسيطة : العنف والتجويج حتى الموت • والمجبأ رمز للاضطهاد ولكنه ليس مقصورا عليه بالمره • ففى الخارج يظهر العالم كملجأ شاسع يدين أبرشيته نفس الرجل ذى الصديرى الأبيض يساعده قضاة سفهاء ، أو مجردون من الانسانية ، وقساوسة لا يقلقهم كثيرا دفن الموتى ، ومستر بامبل • Mr Bumble ولا تخلف لندن فى شئ عن الابرشية - فقط هى أكبر منها •

والاضطهاد يهانون ويفسدون بفعل حياتهم ( مضافا إليها قليل من الخمر ) واما أن يصبحوا هم أنفسهم مضطهدين أو مجرمين أو جثثا هامدة • وأكثر الشيمات والصور المكررة فى الفصول الأولى هى ثيمة الموت • فوالدة أوليفر تموت اذ يقول الجراح : « لقد انتهت كل شئ يا مسز ثينجامى Thingummy » ٣ وعلى الفور تسمع نغمة الرعب المطلق وغير المسئول • ولبس من قبيل الصدفة أن مستر صواربرى Mr Sowerberry حانوتى ويشرف على جنازة لا نهائية • ويشوق كل من أوليفر وديك للموت • ويضيف قاجن للثيمة درجة جديدة ومريعة من التهكم : « ما أجمل عقوبة الاعدام • فالأموات لا يتوبون أبدا - والأموات لا يكشفون أسراراً بشعة » ٤ • وتصبح المحصلة النهائية لحالة الاضطهاد سلاحا مطلقا فى يد مخلوقاتنا المهانة فى صراعهم ضد بعضهم • وتكمن قوة هذه الفصول الأولى فى قوة الرموز وعدالتها • فبواسطتها

تتحقق صورة موضوعية نثير عطفنا لا بفعل أى تعليق خارجى ولكن بفعل صلابتها ذاتها . ويمكن الضعف فى اتجاهات ديكنز الواعية ومحاولاته التعليق على الموقف . وهذه المحاولات فى أحسن أحوالها ( التهكمية ) غير ملائمة ، وفى أسوأ أحوالها ( العاطفية ) ميرة للاشمئزاز .

« بالرغم من أنى لا أميل لتأكيد أن مبلد المرء فى ملجأ هو فى حد ذاته أسعد ما يمكن أن يتعرض له مخلوق بشرى وأكثره إثارة للحسنة . . . » .

ويكس تعذر الاسلوب النثرى سطحية التفكير وجلبه للمال . وكذلك يفعل تكرار وصف فاجن بعبارة « السبد العجوز الطيب » . ( وواضح أن الجانب الأقل نجاحا فى معالجة ديكنز للصومس يأتى مباشرة من رواية **جوناثان وايلد** ، إذ أنه يستعمل نفس التهكم - وحتى نفس الألفاظ - ولكن لعدم كونه مبنيا على انشغال فيلدنج الأخلاقى المتأكد فانه يثير الملل بسرعة أكثر ) . واقحام « العاطفة » ( أى كل إشارة الى الأمومة ، والمشهد الصغير بين أوليفر وديك ) تأتى أكثر اخفاقا . فبعد أن يحاول ديكنز انتزاع دمة سهلة باللعب على ردود فعل لم يبذل جهدا لارضائها تنجبه شكوكنا نحو اللحظات التى تتحد فيها مساعرنا فعلا - إذ نخشى حيلة مبتذلة .

ولكن نواحى الضعف التى يمكن جمعها كمظاهر عدم لياقة نظرة ديكنز الواعية للحياة - تنمحي تقريبا فى الفصول الأحد عشر الأولى من رواية **أوليفر تويست** بفعل القوة . فالقصص السخفى يخفيه العمق الموضوعى . ويترك ديكنز وراءه مرارا وتكرارا هزله السخيل ، وينسى أنه كان عليه أن يحاول محاكاة فيلدنج أو تبرير ايماننا بجمال الأمومة ، ويحقق لحظة درامية أو رؤية عميقة تتوهج فى خيالنا بصدقها ووضوحها . وقد لاحظنا قبلا تعليق الجراح على وفاة والدة أوليفر . وأغلب أحاديث مستر بامبل مع مسز مان والقسسم الخاص بالحائوتى بأكمله ، واللقاء مع المحتال الماكر The artful Dodger . وأول وصف لمطبخ الصومس - كلها على نفس المستوى من النجاح . وكذلك اللحظة التى يلتبس فيها أوليفر المزيد من الطعام والفقرة عن زيارة أوليفر وصاواربرى للمرأة المينة .

كان الأطفال الغزوعون يكون بمראה . ولكن المرأة العجوز التى كانت حتى هذه اللحظة قد بقيت صامتة كأنها صماء تماما لكل ما حدث . استكتهم بالتهديد . وبعد أن حلت رباط رقبته الرجل ، الذى كان قد بقى ممددا على الأرض ترثت نحو الحائوتى . وقالت وهى تحنى رأسها جهة الجثة ، متحدثة بنظرة شذراء وببلاهة بدت أكثر ترويعا حتى من وجود الموت فى هذا المكان : « كانت بنتى . . رياه - رياه الله لمن القريب أن أكون حية



ومرحلة الآن وأنا التي ولدتها وكنت وقتها امرأة • وإن ترقد هي هنا لك باردة وجامدة بهذه الدرجة • رباح ، رباح - عندما أفكر في ذلك يبدو لي الأمر كتمثيلية ! كتمثيلية ! » •

واتجه الحانوتي للخروج بينما أخذت المرأة البائسة تتمتم وتقهقه في صخبها المقيت •

وقالت المرأة العجوز في همسة عالية « قف • قف - هل ستدفن أينتى باكراً أو الليلة • » لقد مددتها ويجب أن أنصرف كما تعلم • ابعث لي عيافة واسعة - عيافة دافئة جداً قالجو فارس البرودة • ولابد لنا أن نتناول كعكا وخمرا قبل أن نتصرف • لا عليك - أرسل بعض الخبز - فقط رغيف خبز وكوب ماء • وسألت في شوق وهي تتشبه بمعطف الحانوتي عندما تحرك نحو الباب « هل سنأخذ بعض الخبز يا عزيزى ؟ » فرد الحانوتي عليها : « نعم ، نعم - بالطبع ، أى شيء - كل شيء » • وخلص نفسه من قبضة المرأة العجوز وأسرع بعيدا وهو يجذب أوليفر وراءه « ٦ •

ولا توجد هنا أى عاطفية - رعب فقط ورعب من النوع الذى نربطه خاصة بالكاتب « دوستويفسكى Dostoievsky » ، وهو تدعيم الواقعية باللمحة الخيالية والخلط بين حدود كل من الواقع والكابوس ، وهى مطا متناهى لقدرة العقل على التعامل مع العالم الذى ورثه •

ثم يستيقظ أوليفر من الهول اليائس لعالم الكابوس وهو راقد فى فراش مريح ومحاط بأناس الطبقة المتوسطة الطيبين • لقد أصبح فجأة مخلوقا جميلا ، صغيرا ، عزيزا يشعر بالجميل • ومن تلك اللحظة تصبح الرواية ذات شأن •

ومن المتفق عليه عموما أن حكايات روايات ديكنز هى أضعف ملامحها - ولكن ليس مفهوما دائما لماذا هى كذلك • وحبكة رواية أوليفر تويست فى منتهى التعقيد والقصور • فهى حبكة تقليدية عن امرأة مظلومة ووليد غير شرعى ووصية أتلقت ، وسر فى فراش الموت ، وخصلة شعر ألقيت فى النهر ، وأخ أكبر شرير واستعادة البطل لاسمه وأملاكه • ومن أبرز قواحي قصورها أنها تعتمد بالضرورة على عدد من المصادفات الشاذة ( فحادثتا النشل الوحيدتان اللتان يكلف أوليفر بالاشتراك فيهما تقعان بالصدفة لأقرب صديق لوالده وللوصى على أخت والدته ! ) وليست الاحتمالية الحرفية صفة أساسية فى الحبكة المناسبة • كما أنه ليس من النقد الذى يدين ديكنز أنه استعمل حبكة لأغراض النشر المسلسل بمعنى تزويد القارئ بعقدة فى نهاية كل جزء من المسلسل ، والانعطافات والتلفيقات التى يستلزمها النشر المسلسل ( فلس من الخطأ أن يزود الكاتب المسرحى كل فصل من فصول مسرحيته بذروة ولبس جزء المسلسل تقليدا أكثر أو أقل اصطناعا من الفصل فى مسرحية ما ) • والذى يجوز لنا أن نعترض عليه فى حبكة أوليفر تويست هو جوهر تلك الحبكة ذاته من حيث علاقته بالنمط الأساسى للرواية •

والتعارض في الحكمة هو الصراع بين أوليفر الذي يعينه أصدقائه في بنتونفيل، Pentonville وتشسبرنسي Chertsey ، ضد كيد أولئك الذين يتآمرون لمصالحهم الشخصية ليسيلبوه نروته . وهذا الكيد الأخير ينشأ من أخيه غير الشقيق دانكس Menks ويمرر فيه . وهي ليست حكمة جيدة حتى بمقاييسها ذاتها . وأوليفر بطل في منتهى السلبية لدرجة تحول دون اكتسابه تعاطفنا القوي ، ومانكس وغد غير « مفنع » - يحجبه أعوانه من حيث الأهمية ، والسخوص الطيبون بصفة عامة - طيبون أكثر من اللازم والأسرار سريريون أكثر من اللازم . وإذا كان مركز الاهتمام في الرواية حقيقة هو الحكمة - لأصبح التقويم التقليدي لرواية ديكنز - « قصة ضعيفة تستمد حيويتها من سخوص عظام ولكن بدون دلالة » تقبيما عادلا بما فيه الكفاية . ولكن الحقيقة أن مركز الاهتمام ، النمط الأساسي للرواية ، ليس حيكته - والخطأ الجسيم في الحكمة هو أنها لا تتوافق مع هذا الاهتمام المركزي .

أما لب الرواية والعامل الذي يجعل لها قيمة فهو دراستها لمأساة الفقراء ، ونمطها هو العلاقة المتصارعة بين عالمين : عالم الرذيلة والاجرام باصلاحية الأحداث والجنازة ومطبخ اللصوص ، والعالم المريح لآل براونلو وميلي . وهي النمط الذي يدفع الرواية في عقولنا فنحن لا نتذكر ، عندما نعيد التفكير فيها ، تعقيدات الحكمة ، كما لا نهتم بشئون روز وهاري ميلي ، ولا يهمننا من كان والد أوليفر ، ورغم أننا نتعاطف مع ساسلة كفاح أوليفر إلا أننا لا نأبه بما إذا كان سيجعل على ثروته أم لا . والذي نذكره بالفعل هو تلك الرؤية لعالم الرذيلة والاجرام في الفصول الأحد عشر الأولى ، رعب فاجن ، مصير مستر بامبل ، محاكمة المحتال الماهر ، قتل نانسي Nancy ونهاية سايكس Sikes . والذي يستدر تعاطفنا ليس شعور أوليفر نحو الأم التي لم يرها أبدا ، بل صراعه ضد مضطهديه . ذلك الصراع الذي يؤدي مشهد العصيدة الشهير دور الرمز الرئيسي المناسب له .

ويكون التباين بين العالمين اللب الحقيقي للكتاب - لدرجة أننا نرى صورة كاملة لظلام وضوء متباينين . وفي أغلب الأحيان يتغير الاثنان بوضوح في فصول منقسمة . والعلمان منفصلان تماما لدرجة أن تحول أوليفر من واحد للآخر لا بد وأن يتخذ شكل صحوة لحياة جديدة - وأساس الضعف (كسرخوص) في حالة كل من أوليفر ومانكس هو أنهما لا ينتميان كلياً لأي من العالمين ، فأوليفر يظل هزيعاً نوعاً « اذ بالرغم من أن عليه أداء دور البطل - فإنه لا يصبح أبداً مطابقاً لقوى البطولة في الكتاب ، بينما حجم مانكس كمنبع رئيسي للشر يضعفه نسبه ، اذ كيف

يتأتى له أن ينافس صايكس وفاجن اذا كان سيسمح له - لانه سيد -  
بالافلات من عقوباته المسنحة ؟ .

اذن ففوة الكتاب تنشأ من التصوير الرائع النابض بالحياة لعالم  
الاجرام والردية - وكسب تعاطفنا نحو سكان هذا العالم . ويمكن  
ضعفه في فشل ديكنز في تطوير ومواصلة النمط الذى عرضه بتأثير  
بالغ في الربع الأول من الرواية . وليس هذا فسادا تاما بأى مقياس ،  
بل على العكس هناك فقرات فى الجزء الأخير من الكتاب تنجح بنفس درجة  
نجاح المشاهد السابقة : وفى الانطباع النهائى للرواية - يكون الشعور  
بالعالمين كما قدمنا هو العامل المسيطر . لكن الفشل - مع ذلك -  
يستترعى النظر بدرجة تستدعى بحثه .

فليس بمحض الصدفة أن الحبكة ومسئر براونلو يظهران فى نفس  
اللحظة ، ذلك أن عرضهما واحد . ذلك أن دورهما بالذات هو انقاذ  
أوليفر من عالم الرذيلة والاجرام ، وتعيينه عضوا محترما فى المجتمع .  
ولا يحدث التحول بفعل جهوده الذاتية ولا يتأتى له ذلك . فلو أن كل  
الجزء الأول من الرواية قد أقنعنا بأى رأى فهو أن كل أمثال أوليفر  
نوسبت فى هذا العالم ليست لديهم أية فرصة للاعتراض على كل النظام  
الذى يديره هذا السيد ذو الصدى الأبيض .

فتقديم الحبكة اذن - ينبىء منذ البداية بحيلة ما . فلا يسكن انقاذ  
أوليفر لأجل الحبكة الا باختصار كل نجاربه الى الآن الى مستوى حلم  
طويل مضطرب . ولكننا نعلم جيدا أن هذه التجارب ليست حلما ، فلها  
واقعية فى منظورنا لا تحققها أبدا البوت اللطيفة فى بنتونفيل وتسنرسى .  
والواقع أنه بقدر الأثر التصورى للرواية فان عالم براونلو - مبلى هو  
الحلم - عالم أحلام يسمح حسن حظ أوليفر بانتقاله اليه بفعل الحبكة -  
لكن لا يتاح أبدا لكل الأشخاص الواقعيين والمؤثرين فى الكتاب حتى أن  
يلمحوه . وعالم براونلو - مبلى ليس فى الواقع عالما بالمره - بل هو مجرد  
عالم الهروب الرومانسى لفاقدى الارادة واللقطاء والمطرودين والصدف  
البلهاء التى تكون تركيبة الحبكة الرومانسية التقليدية .

وتحول الحبكة دون تحقيق النمط الحى والصراع فى الكتاب .  
وهذا الصراع - الذى يرمز اليه كما رأينا - مشهد العصيدة - هو صراع  
الفقراء ضد الدولة البورجوازية - التجمع الغفير بأكمله المكون من كبار  
وصغار أمثال بامبل الذين يوظفهم السيد ذو الصدى الأبيض للحفاظ  
على الأخلاق (كل أعضاء المجلس) (على الوضع القائم .  
والصعاب المروعة فى هذا الصراع تؤثر فى عقولنا - ولأن أوليفر - مهما

كان رافضا - يصبح فردا فيه فانه يكتسب مغزى رمزيا ويحظى بأكثر من شفقتنا العابرة .

ومن الملاحظ أن ديكنز لا يبذل أى جهد حاد لتقديم أوليفر بأى واقعية سيكولوجية . فردود فعله لبست - فى غالبيتها - ردود الفعل لطفل فى التاسعة أو العاشرة من عمره ، وهو لا يندس بما يدهس الأطفال ، ومواقفه الأخلاقية هى مواقف شخص راشد . ومع ذلك يتحقق - بطريقة ما - شئ من نوع المعاناة المبكرة والرعب الصبباني - وأحمانا بالوسيلة التى يمرض بها باقى الشخص بنبوع من البساطة الغريبة المبالغ فيها ، وتارة عن طريق الحقيقة - التى يفتننا بها الكاتب - ان أوليفر فرد ذو مغزى رمزى . ولأنه هو كل يتنامى الاصلاحية ، فغياب سيكولوجية فردية مقنعة ليس مهما ، فالذى يحركنا هو وضع أوليفر أكثر من شخصه ذاته - والوضع معروض بكل قوة ديكنز المسرحية الرمزية .

وبمجرد أن يصبح أوليفر مندمجا فى الحبكة يتغير كل منزاه الرمزى . والى أن يستيقظ فى بيت مستر براونلو يبقى ولدا فقيرا يكافح ضد لا انسانية الدولة . وبعد أن يتأقلم فى عالم براونلو يغدو صبيا بورجوازيا سلبت أملاكه . ويحدث تحول كامل فى نظام الرواية : فالدولة التى تمثل فى نمط الكتاب أداة اضطهاد للفقراء وبالنسبة لأوليفر تصبح الآن فى خدمة أوليفر . ويصبح المضطهدون هنا منقسمين ( بفعل تطور الحبكة ) الى فقراء طيبين ومستحقين يساعدون أوليفر فى كسب حقوقه من فقراء أشرار ومجرمين يساعدون مانكس ويجدر اقصاؤهم . وهى فكرة تجعل الفصول الأولى من الكتاب موضع سخرية وهى التى كشفت لنا عن الفقر فى صوء يجعل الألفاظ السطحية مثل « طيب » و « شرير » بلا دلالة .

وعندما يصل الكتاب الى نهايته يمكن تصنيف ناسى كطيبة وصايبكس كشرير . ولكن من الذى يستطيع القول بأن المخلوقات التى تتصور جوعا فى الفصول الأولى طيبة أو شريرة ؟ والواقع أنه لمثل هذا السبب يصبح لحبكة أوليفر تويست مثل هذا الأثر المشئوم على الرواية . ولا يقتصر الأمر على مجرد أنها سخيصة وآلية ومزعجة ، بل انها تعبر عن تفسير للحياة أقل كثيرا من حيث العمق والأمانة عما نكسف عنه الرواية ذاتها .

ولحسن الحظ فالكارثة غير كاملة : أولا لأن الحبكة لا تحرز لنمو ، بدخول مستر براونلو ، هيمنة كاملة . واختطاف أوليفر بفعل ناسى وصايبكس ، وعودته الى اللصوص ينقد الرواية مؤقتا . وحادث السبل

معروض ببراعة • ولكن فى هذا القسم ( من الفصل الثانى عشر الى التاسع والعشرين ) تبدأ الحكبة فى التسرب الى عالم الجريمة فيظهر مانكص - ويعاد تقديم الاصلاحية من جديد ( وفاة سالى العجوز وزواج مستر بامبل ) بالرغم من بعض اللحظات الممتعة ٠٠٠٠٠ نوح Noah وشارلوت وهما يأكلان المحار ٠٠٠٠٠ ، وهذه تخدم بكل وضوح أغراض الحكبة •

ومع ذلك فمجرد الانتهاء من السرقة واستيقاظ أوليفر للمرة الثانية فى العالم المحترم ، تعاود الحكبة فرض نفسها بالكامل • فالربع الثالث من الكتاب ( الفصول من ٢٩ - ٣٩ ) هو أضعف أجزاءه - ويظهر أوليفر هنا كليا تحت رحمة آل ميل والحكمة • ويبرز مانكص فجأة فى الساحة كلها • ولا يبقى على اهتمامنا - ( اذا حدث ) الا فقرات بامبل ، وقد اندمج تماما الآن فى الحكبة ، والسخوص الثانويون مثل جايلز وبريتلز • وبليدز وضاف • لأن هؤلاء الشخصوص ليس لهم دور فى النمط الأساسى للكتاب ، وليس لهم ، بناء على ذلك ، مغزى رمزى ، على خلاف بامبل وفاجن « والمخادع الماهر » ونوح كلايبول ، فهم مجرد أشخاص غريبى الأطوار ، للترويح الهزلى ، بكل ما يتضمنه التعبير من نواحي القصص •

ويصل الصراع الأصيل للرواية فى هذا الربع الى مرحلة التوقف تقريبا • فالأشخاص الذين استحوذوا على مخيلتنا يختفون تقريبا • وعالم الفصول الأولى حل محله عالم آخر يظهر فيه أطباء مسنون وطيبون مثل لوزبرن وكرصتى Crusty ولكن شواذ لطافا مثل جريمويج يحكمون الموقف • ولكن بعد ما لاقيناه من قبل لا نستطيع ببساطة أن نؤمن بهذا العالم إيماننا بالعالم الآخر •

وفى الربع الأخير من الكتاب ( من الفصل ٣٩ الى النهاية ) تتصارع الحكبة والنمط ، الصنعة والصدق فى لقاء أخير عنيف • وتكسب الحكبة الجولة الأولى بانتزاع نانسى من قبضات النمط • فالانسانية الأصيلة لدى الفتاة التى ظهرت فى الرواية من قبل فى لغتها البسيطة المؤثرة فى لحظة اشفاقها على البؤساء الذين يعانون خلف جدران السجن ، تنتقص من قيمتها الحكبة فتحيلها الى تعبيرات تقليدية مبتذلة للمبلودراما الرديئة • ولكن خطف نانسى يقابله على الفور تقريبا واحد من الأحداث العظيمة فى الرواية : محاكمة « المخادع الماهر » • ولا علاقة لهذا المشهد بالحكمة اللهم الا أن المخادع يجب التخلص منه قبل النوزيع النهائى للجزء والعقاب • وهو منال ممتع لقوة عبقرية ديكنز - اذ أدرك أنه قد خلق « المخادع » شخصا تعجز الحكبة تماما اما عن استيعابه أو استيعاده • ولهذا فهو مضطر لاعطاء الصبى المتعذر كبحه رفته الأخيرة - وهى رفسة

ترفع بالكتاب تانبا الى مستوى الفن الجاد ، وتلعب دورا رئيسيا فى نبطه الذى كدنا ننساه ( فى هذه المرحلة ) .

ومحاكمة المخادع الماهر ، ( وهى مشهد أعظم لأنها أعمق عاطفيا وخلقيا من رقصه جونانان وايلد بدون موسيقى ) تقرر ، من جديد ، فى صيغة مدهسة ، الثيمة الرئيسية لرواية **أوليفر تويست** . ما الذى يجب على الفقراء عمله فى مواجهة الدولة المضطهدة ؟ وتصوير المخادع رائع فى الكتاب بأسره . فنضج المبرك – والسخرية المصطنعة فى حديثه ( والى تصبح دون قصد تعليقا على نوعية سخرية ديكنز نفسه ) ودهاؤه ، وتمديده الغريب ، وسعة حيلته ، ( التى تتغير بنألق مع مظهره ) وحيويته الهائلة – تظهر جميعها دون اشفاق مزيف ولكن بتأثير بالغ العمى .

ذلك أن المهم فى « المخادع الماهر » ليس غرابته بل سلامه عقله ، وليس عجزه عن مواجهة العالم بنجاح بل قدرته ذابها على هذه المواجهة بناء على مقاييسه هو . فأوليفر خائف من العالم أما « المخادع » فبجحاه ، فالعالم هو الذى شكله على ما هو عليه وسوف يعطى فى المقابل منل ما حصل عليه . وتتناقض محاكمته فى الرواية مع كل المحاكمات الأخرى . فيظهر بكل مدافعه مسندة ويطلق النار دفعة بعد أخرى – فتفوق فى سخريتها أية تعبيرات أخرى فى الرواية رغم مفاجئها وغرابتها وعدم لياقتها ظاهريا .

« كان مستر ضوكنز فى الواقع الذى تقدم السجان وهو يجز قدميه – داخل المكتب باكمام معطفه الكبيرة مثنية كالعادة ، ويده اليسرى فى جيبيه وقبعته فى اليد اليمنى – ( تقدم ) بمشية متدحرجة لا يمكن وصفها بالمره ، وبعد أن اتخذ مكانه فى القفص التمس بصوت مسموع معرفة سبب وضعه فى هذا الموقف المشين .

فقال السجان : « اسكت ، ممكن ؟ »

لندخل المخادع قائلا « أنا انجليزى ، مش كدة ؟ فىن امتيازاتى ؟ »

فرد السجان : « حاتأخذ امتيازاتك فورا ، ومعها عقاب صارخ » فأجاب مستر ضوكنز « حانشوف وزير الداخلية حايقول ايه للقضاة . ودلوقتى – ايه الموضوع دا ؟ حاشكر القضاة اذا تصرّفوا هم فى المسألة البسيطة دى ولم يجعلونى أنتظر لما يقروا العريضة لأن عندى ميعاد مع أحد السادة فى المدينة . ولما كنت رجلا يحترم وعوده وقى غاية الانضباط فى شئون العمل فانه سينصرف اذا لم يجدنى هناك فى الموعد ، وربما فى الحاله دى لن تكون هناك مطالبة بالتعويض ممن أخرونى . اوه – لا ، طبعا لا » .

عند هذه المرحلة طلب « المخادع » وقد بدا عليه الاهتمام باتخاذ الاجراءات بعد ذلك ، ( طلب ) من السجان ذكر « أسماء الملقين أمام هيئة المحكمة ، دما دغدغ المستمعين لدرجة أنهم ضحكوا من قلوبهم كما كان يمكن لمستر بيتس أن يفعل لو كان قد سمع الالتماس . فصاح السجان : « سكوت هناك ؟ »

وسأل أحد القضاة : « ما هذا » .

« فضيه نشل يا صاحب المقام الرقيق » .

« وهل سيفي للصبي أن حضر هذا ؟ فرد السجان : كان يجب أن يحضر هنا مرارا من قبل . لقد حرك كثيرا في أماكن أخرى . أنا أعرفه كويس يا صاحب المقام الرقيق ، فصاح المخادع « أوه ! انت تعرفني - حقيقي ؟ » وسجل العبارة في ورقة . « كويس قوى - ها هي قضية تشويه خلفي على أي حال » .

وهنا سمعت ضحكات أخرى وصيحة أخرى للصمت .

وهال الكاتب : « والآن - أين اليهود ؟ »

فأضاف المخادع « آه - دا صحيح - أين هم . أحب أن أراهم » . وقد تحققت هذه الرغبة فورا - إذ تقدم شرطى كان قد رأى السجين يحاول نشل جيب أحد السادة في الزحام وأخذ منه مديلا ولكن لما كان قديما جدا فقد أعاده عمدا بعد أن جربه على وجهه . ولهذا السبب أودع المخادع في الحجز بمجرد تمكنه من الاقتراب منه . وكانت مع المخادع المذكور عند نفتيشه عليه تشويق قضية واسم صاحبها محفور على الخطأ . وقد تم اكتشاف هذا السيد بالرجوع الى مرشد المحكمة - ولما كان حاضرا هناك حيثلذ فقد أقسم بأن العلية ملكه وأنه كان قد فقدها في اليوم السابق - في اللحظة التي خلس نفسه فيها من الزحام المذكور . وكان قد لاحظ أيضا سيديا شاييا في الشلة ذا تشايط متميز في شق طريقه - وهذا السيد الشاب هو السجين الواقف أمامه .

فقال القاضي « عندك أى سؤال لهذا الشاهد يا ولد ؟ » فأجاب المخادع « أنا لا أحب أن أحط نفسي بالتنازل بالحديث معه » .

« هل تريد أن تقول أى شيء ؟ » .

وسأله السجان وهو يكرز المخادع الصامت بكوعه :

« هل سمعت ؟ فضيلة القاضي يسألك اذا كان عندك شيء تريد قوله ؟ » .

فقال المخادع وهو ينظر الى اعلا كالمذهول : أنا آسف « هل وجهت الحديث لى يا رجلى ؟ » .

فعلق الضابط مسنهزنا : « لم أر في حياتي صبييا متشردا لهذه الدرجة يا صاحب المقام . هل تقصد قول شيء أنت أيها النشال الصغير ؟ » .  
فأجاب المخادع « لا - مش هنا - فهنا ليس مكان للعدالة ، دا بالإضافة الى أن محامي ييقرر الصبح ده مع نائب رئيس مجلس الشعب . ولكن حا يكون عندي ما أقوله في مكان آخر وأيضا هو ، وأيضا عدد كبير ومحترم من دائرة معارفنا - مما يدخل القضية يتمنوا لو أنهم لم يولدوا ، أو لو أن خدمهم ربطوهم في شماعات برايتلهم قبل ما يسبيوهم ، ييجوا النهارده عشان يحاكموني . أنا جا ٠٠٠ » .

فتدخل الكاتب : « ها هي متلبس تماما ! خذوه بعيدا » .

فقال السجان « تعالى » .

فأجاب المخادع وهو يقرش فبعته بيطن كفه :

« آوه - آه - أنا حاجي - آه ( متجها لهيئة المحكمة ) ، لا فائدة من مخاوفكم !  
مش حاسامحكم أبدا ولا ذرة من الرحمة • حاتفعوا ثمن دا يا اخواني الراقيين - آنا  
لا أقبل أن أكون في مكانكم بأى ثمن • مش حا أخرج حر دلوقتى - حتى أن ركعتم  
على ركبتكم وطلبتم منى ذلك • ياش شيلونى للسجن • خذونى بعيد » ٧ •

والنقطة الهامة بالنسبة لتحدى « المخادع » النى فد لا نلاحظها ، لأن  
المشهد خيالى وصاخب ، ولأننا اعندنا أن نعتبر رواية ديكنز مجرد عرض  
للشخصية الشاذة - هى الجوهر الحقيقي لتعليقاته • ومع ذلك ففى  
الحقيقة لو تذكرنا المحكمة التى استمع فيها مسنر فانج لقضبة أوليفر  
لتحتّم علينا أن نتبين عدالة شكاوى المخادع ، التى تمس صميم النظام  
القضائى الذى يطبق أسوأ ما لديه عليه • أين هى امتيازات الانجليزى ؟  
وأين القانون الذى يسمح للسجان أن يقول ما يقوله ؟ وما هى حيثبه  
هؤلاء القضاة بالحقيقة المجردة ؟ وأى تعليق يمكن أن يكون أكثر دلالة  
من التعليق المشمثر « هذا لبس محلا للعدالة » • وأهميه « المخادع »  
فى نمط الرواية هى أنه - تقريبا - الوحيد من شخصو عالم الجريمة الذى  
يصر على حقه ويستمر ويطور الصراع الذى كان أوليفر قد بدأه عندما  
طلب المزيد من الطعام •

والجزء الأخير من الكتاب ( قتل نانسى وهرب صايكس ونهايته ،  
ووفاة فاجن واحكام الحبكة ) عبارة عن خليط عجب من الأصيل والزائف •  
فالعنف الذى تخلل الرواية بأكملها يصل الى ذروته بقتل نانسى ، ويبقى  
الكاتب على الشعور بالرعب بدرجة واضحة جدا حتى وفاة صايكس •

وهنا أيضا نجد أن غريزة ديكنز للخلفية الرمزية هى ما يسنحود  
على تصورنا • فجو لندن القدرة المتواجد بقوة فى أغلب الرواية ، يصبح  
هنا مؤثرا بدرجة هائلة ، وخاصة ( وصف « بركة فوللى » و « جزيره  
بركة » الكثيبه الخربه ) : « ممرات خسيبة متصدعة مشاع بين ظهور  
نصف دستة من البوت ، بها ثقب يرى من خلالها الوحل أسفلها ،  
ونوافذ مكسوره ومرفعة ، وأعمدة ملقاة خارجها لنشر الغسيل الذى  
لا يتواجد هناك أبدا ••• ومداخن نصف محطمة - نصف مترددة فى  
السقوط ••• » ٨ •

والمشهد ذاته يتوقف عند كونه مجرد خلفية ليصبح  
كئله منحوتة تسكون جزءا مكملا فى نمط الرواية • فنحن فى  
النهاية لا نتذكر ضمير صايكس ، ولكن صور سوداء للقدارة والكآبة  
والخراب - ويجمع شمل صايكس الى العالم الذى أخرجه - وصورة هذا  
العالم تجعلنا نفهمه ونرثى له - ليس بعاطفية سهلة ولكن من خلال  
الشعور بكل القوى المقيتة الكريهة التى جعلت منه ما هو •



أما نهاية فاجن فأمر مختلف . فهي متيرة بأسوأ ما فى الكلمة من معنى . ولها اهتمام مثل « **نشرة أخبار العالم** » اذ لا نحس سبباً بطريقة ملائمة ، وهى أسوأ من ملائمة ، لأنها فى الحقيقة تجعل ادراكنا فظاً . وقد أبدعها الكاتب برمتها متمشية مع الحكمة ( يؤخذ أوليفر - باسم العجم الأخلاقية - الى زنزانة الاعدام لبكتشف أين نخباً الونائق الناقصة ) . وعلى الفور نجد مثالا لأثر الحكمة فى الحط من قدر الرواية . ذلك أن ديكنز لأنه يعمل فى حدود الاطار الأخلاقى للحكمة - والمستويات الوحيدة فيه هى حرمة الملكية والحشمة الراضية **لا يستطيع** أن يقدم لنا أية رؤية انسانية ثاقبة وقيمة ، ولا يستطيع منح شخصه الحرية ليعيشوا كبشر .

وهذا هو السبب فى أن الصراع خلال رواية **أوليفر تويست** بين الحكمة والنمط - هو فى الواقع صراع حياة وموت ، صراع على ما اذا كانت الرواية ستعيش أم لا ، وبقدر ما نجح الحكمة فى انحراف واهدار النمط تضعف فى الواقع قيمة الرواية . وبهذه الطريقة تتداعى الرواية بدرجة ملموسة - والدليل على ذلك هو فقدان التوتر فى الربع الثالث والنهاية غير المؤكدة . ولكن التأثير الكلى ليس تأثير الكارثة . فصدق الرؤية المركزية وعمقها لهما طبيعة تولد حيوية تصارع الحكمة وتحيا بعدها - وأوليفر نفسه لا يبقى ولكن القوة التى حركها تبقى . وهذه القوة - ولنسمها الشعور بقدر المضطهدين ، وآمالهم أقوى من أن يشبعها حل الحلم ، المتمثل فى تحول أوليفر ، وأكثر صلابة من أن تتيح لنا نسيان السيد البدين ذى الصدى الأبيض - الذى بهنت صورته بطريفة مريجة الى أن أعاده للذاكرة المخادع الماهر - واذا كان تأثير الرواية مشوشا ، أو غير سوى ، أو مرتبكا ، فاننا نظلها ظلما صارخا اذا ناقشناها كما يحدث فى كثير من الأحيان ، على أساس أنها لحظات عشوائية وكاريكاتير كلة حيوية . فهناك نمط خلف هذه القوة وهناك فن خلف الحيوية ، واذا أدركنا ذلك فى رواية **أوليفر تويست** فلن نصل الى روايات ديكنز المتأخرة - غير مستعدين - رواياته المتأخرة والأكثر عظمة ونضجا : **بليك هاوس** ، **Bleak House** ، **لينل دوريت** ، **Little Dorrit** ، **آمال عريضة** ، **Great Expectations** ، وصديقنا المشترك **Our Mutual Friend** .



## ٥ - اميلي برونتيه : مرتفعات واذرنج (١٨٤٧)

ان رواية **مرتفعات واذرنج** - ملها فى ذلك ميل كل أعمال العن البالغة العظمة - هى فى نفس الوقت محددة ولكن عامة - محلية ولكن شاملة - ولأن الكثير من الهراء قد كتب وقيل عن آل برونتيه ، ولأن اميلي خاصة قد عرضت لنا فى أحوال كثيرة جدا كشخصية تشبه الشبح ، محاطة كلياً بأراضى المستنقعات اللانهائية ومعزولة تماماً عن كل ما هو عادى كالمجتمع البشرى ، لا تنتمى لعصرها بل للأبدية - فان من المهم أن نؤكد من البداية الطبيعة المحلية للكتاب .

فرواية **مرتفعات واذرنج** عن انجلترا فى سنة ١٨٤٧ ، والساس الذين يظهرون فيها يعيشون لا فى بلاد غريبة بل فى يوركشير Yorkshire . ولقد ولد هينكليف Heathcliff لا فى صفحات (الشاعر الرومانسى) بايرون Byron بل فى أحد أحياء ليفربول Liverpool ولغة نبالى Nelly ، وجوزيف Joseph ، « وهاريتون Hareton هى لغة أهالى يوركشير . وقصة **مرتفعات واذرنج** لا تتعلق بالحب المجرد بل بعواطف قوم أحياء ، وبحقوق الملكية ، وجاذبية الرفاهية الاجتماعية ، وترتيب الزيجات ، وأهمية التربية ، وصحة العقيدة ، وعلاقات الأغناء والفقراء .

وليس ثمة أى غموض بالنسبة لهذه الرواية ، فضبابها هو ضباب مستنقعات يوركشير ، وإذا تحدثنا عنها على أن لها طبيعة أولية ، فما ذلك الا لأن نفس العناصر الأولية ، قوى الطبيعة العظيمة منارة فيها وتشعب ببطء ، لدرجة أنها تبدو فى امتداد الحياة البشرية وكأنها غير متغيرة . ولكن فى هذا الاستدعاء لبس هناك شئ مشوش أو غير مضبوط . بل على العكس فان تحقيق ذلك متماسك للغاية ، فيبدو كأننا نشم روائح مطبخ قصر مرتفعات واذرنج ، ونشعر بقوة الريح عبر المستنقعات ، ونستشعر تغيرات الفصول ذاتها . ويتحقق ذلك التماسك لا بالغموض بل بالدقة .

وانه لمن الضرورى تأكيد تلك النقطة ، ولكن بالطبع دون أن ندفعها الى استنتاج زائف . فقوة رواية اميلي برونتيه وغرايتها لا تعتمد على الوصف الطبيعى naturalistic ، ولا تكمن فى تحليل مفصل لمشكلات الحياة الاجتماعية ساعة بساعة . فمعالجتها - بكل وضوح - ليست

معالجة جين أوستن : بل هي أقرب كدرا لمعالجة ديكنز . والواقع ان رواية **مرتفعات واذرنج** في جوهرها هي نفس رواية **أوليفر تويست** . فهي ليست رواية خيالية ، وليست ( بالرغم من الفيلم الذي يحمل نفس الاسم ) هروبا من الحياة الى المستنقعات البرية والمحبين الرومانسيين . وهي بالتأكيد ليست رواية بيكارية ولا يمكن وصفها وصفا لائقا بأنها قصه واعظه . moral fable . بالرغم من ان لها نمطا قويا ملحا . ولكن النمط منله في رواية ديكنز ، لا يمكن استخلاصه كعبارة دقيقة : فأصله ليس فكرة أو مفهوما ذهنيا .

ولا نعمل املى بروننتيه بأفكار بل برموز ، أى بمفاهيم ذات مغزى وصحة على مستوى مغاير للفكر المنطقي . فتماما كما أن مغزى الملجأ في رواية **أوليفر تويست** لا يمكن فهمه فهما سلبيا بتعبيرات منطقية فقط ، بل يعتمد على حسد من الأفكار المترابطة - شامة سكله ولونه - التي قد يتركها التحليل المنطقي ، ولكن من غير المحتمل أن يعبر عنها تعبيرا سليما - ( كذلك ) فمعنى المستنقعات في رواية **مرتفعات واذرنج** لا يمكن الإفصاح عنه بكلمات المنطق الرزينة ( ولا يعنى هذا أنها ليست منطقية ) . فالرواية الرمزية هي خطوة للأمام بالنسبة للقصة الواعظه ، بنفس الدلالة أن رمزا ما يمكن أن يكون أغنى - يمكن أن يلمس قدرا أكثر من الحياة - عن مفهوم أخلاقي مجرد .

وتزودنا العبارة الأولى في **الميثاق الاجتماعي** The Social Contract بعمل بسيط لذلك : « ولد الانسان حرا ، ولكنه مكبل بالأغلال في كل مكان » . والعبارة الأولى في هذه الجملة مجردة والثانية رمزية . وتأثير الثانية على تصورنا أكبر من تأثير الأولى لهذا السبب . ( وإذا اهتم المرء بالتعمق في الموضوع أكثر فقد يجوز له أن يوحى بأن روسو Rousseau كان يعلم أن الانسان كان مكبلا بالأغلال ، ولكنه خمن فقط أنه كان قد ولد حرا ) . وهكذا فبينما تكون رمزية القصة الواعظه ( والخرافة في حد ذاتها نوع من الرمز الموسع ) محدودة أصلا بمفهوم الخرافة المجرد الذي تؤدبه ، فإن رمزية رواية **مرتفعات واذرنج** أو الجزء الحيد في رواية **أوليفر تويست** هو نفس التعبير لنفس المصطلحات التي أنشئت بها الرواية (\*) . والحقيقة

(\*) وأحد الدلائل البسيطة - ولو أنه غير قاطع - على نوع الرواية التي يعالجها تسمية الشخص ، ففي القصة المجازية allegory ، ورواية **الأمزج** novel of humours ، تدل دائما الأسماء على الشخصيات متلا فيقول faithful ، وسكووير أولويردى Allworthy . وفي الروايات غير الرمزية اطلاقا مثل روايات جين أوستن ليس للأسماء مغزى بالمره . أما وودهاوس يمكن تسميتها أن اليوت . وفي الروايات التي لها طبيعة رمزية معينة يكون لأسماء الشخص على العموم تطابق خاص بهم هيثكليف ، د. - الاكلول ، وواحد من روايات هيرى جيمس .

أنه هو الراوية ، والرواية نمدج أو تفسل بناء على سلامته ، ونناسبه الكلى مع الحياة .

ورواية **مرتفعات واذرنج** هى رؤية لما كانت عليه الحياة فى سنة ١٨٤٧ - وسنتناول مؤخرا السؤال . « هل يمكن وصفها كرؤية لصورة الحياة - كل الحياة ؟ » ورغم كل ما يبدو من طبيعتها العرضية ونعقيد علاقاتها العائلية ، فهى كتاب جيد البناء للغاية ، جرى تصميم مسكلات العرض الفنية فيه بعناية فائقة . وأدوار الرواة الاثني : لوكوود Lockwood ونيللى دين Nelly Dean ليسا دورين عرضيين - ووظفتاهما ( الاثنان العاديان أكثر من الآخرين فى الكتاب ) هما جزئيا المحافظة على واقعية القصة ، وجعلها قابلة للتصديق ، وجزئيا التعليق عليها من وجهة نظر عقلانية ، وبناء عليه الكشف جزئيا عن عدم صلاحية مثل هذه العقلانية . وهما يقومان بدور المصفاة للقصة ، وأحيانا كمصفاة مزدوجة لا تسنهدف فقط فصل النفاية ، بل أيضا جعلها على علم بصعوبة اصدار احكام مرتجلة . ويترك القارئ دائما بالسعور أن الرأى النهائى لم يذكر بعد .

ولا يتحدث الرواة عادة بواقعية ، ولو أن دور نيللى دين أحبانا هو أن ننقل فجأة الى لهجة الحديث فى يوركشاير ، فتؤكد حدود ما تصفه وتقوم كرد فعل لأى ميل للادعاء ( الكامن فى الفن الرمزى ) . وفى اللحظات الحرجة فى الرواية لا نسنسعر وجودهما بالمرّة ، ولبست هناك محاولة لمحاكاة الحديث المحددة - ولا يفرضان نفسيهما بيننا وبين المشهد . ولكن ميولهما - فى أحبان أخرى - تكون هامة .

والطريقة التى تتغير وتتطور بها هذه المبول هى احدى عناصر الكتاب المستترة ، فكل من لوكوود ونيللى - مثلنا - يتعلمان من تجاربهما ، بالرغم من أن نواتى قصورهما فى البداية يستفاد بها ، كما يحدث فى المشهد الأول عندما بهتز كلبا توقعات لوكوود التقليدى بما يجده فى قصر مرتفعات واذرنج . ذلك أنه يذهب هناك - هو السيد الفيكتورى العادى متوقعا أن يجد أسرة الطبقة المتوسطة الفيكتورية العادية - والذى يجده هو بيت يقبض بالحقد والصراع والرعب - يشكل هرة بالنسبة لنا أيضا - فقد بدأ بالفعل الهجوم على نفاؤلنا الخلقى والاجتماعى والروحى .

ومركز الكتاب ولبه هو قصة كاترين Catherine وهينكليف - وهى قصة من أربعة مراحل - والجزء الأول الذى ينتهى بالزيارة الى ثراشكروس جرينج Thrushcross Grange تحكى بدء علاقة خاصة بين كاترين وهينكليف وعن دمردهما المشهور على هندلى Hindley ونظامه فى قصر مرتفعات واذرنج . وفى الجزء الثانى يكشف عن خبائنة كاترين

لهيثكليف النى تتصاعد حتى وفاتها • ويتناول الجزء التالى والآخر – وهو أقصر من الأجزاء الأخرى – النغير الذى يحدث فى هيثكليف ووفاته • وحتى فى الجزئين الآخرين ، بعد وفاتها ، تبقى علاقته بكاثارين الشيمة المسيطرة والتى تكمن خلف كل ما يحدث عداها •

وليس من السهل أن نوحى بأى قدر من الدقة ببوع الشعور الذى يربط بين كاثارين وهيثكليف • فليست اميلى برونثيه – كما يقال أحيانا – خائفة من الحب الجنىسى ، فالمنسهد عند وفاة كاثارين برهان كاف على أن هذا ليس حبا أفلاطونيا ، ومع ذلك فوصف الجاذبية كسعود جنسى غير ملائم بالمرة • ونحاول كاثارين أن تعبر عن مشاعرهما فى حديثهما مع نيللى ( وهى على وشك الزواج من ليننون ) : « لقد كانت ضروب شقائى العظمى فى هذا العالم هى ضروب شقاء هيثكليف ، ولقد راقبت كلا منهما وشعرت بها منذ البداية : وتفكرى الأعظم فى الحياة هو ذاته • ولو هلك كل ما عداه وبقي هو ، فانى سأستمر فى الحياة ، واذا بقى كل ما عداه واستحال هو الى لا شىء فسيستحيل الكون الى غريب عملاق : ولن أبدو جزءا منه • وان عاطفتى نحو لينتون مثل أوراق الشجر فى الغابات : سوف يغيرها الزمن – انى أعلم تماما – كما يغير الشتاء الأشجار • وحبى لهيثكليف يشبه الصخور الأزلية نحتنا : مصدر للقليل من السرور المرنى ، ولكنه ضرورى • نيللى أنا هيثكليف ! فهو دائما ، دائما فى ذهنى : ليس كضرب من السرور أكثر من كونى أنا دائما مصدر سرور لنفسى – ولكن ككيانى ذاته » ١ •

ويصيح هيثكليف وكاثارين نحتضر ، « أنا لا أستطيع أن أحيأ بدون روحى » (٢) •

والذى يصلنا هنا هو الشعور بعلاقة أعمق من الجاذبية الجنسية ، شىء لا يكفى وصفه بالحب الرومانسى •

وهذه العلاقة قد صيغت فى التمرد ، وفى سبيل فهم الطبيعة الصلبة غير الرومانسية لهذا الكتاب يجب أن نستعيد الى الذهن طبيعة هذا التمرد • اذ أن هيثكليف اللقيط من حوارى ليفربول يلقى معاملة طيبة من مستر إيرنشو Earnshaw الأكبر ، ولكنه يهان ويشتم بفعل هندلى Hindley • وبعد وفاة أبيه ينزل هندلى بالصبى الى مستوى العبد : « لقد أبعدته من صحبتهم الى الخدم ، وحرمة من تعاليم القسيس ، وصمم على ارغامه على العمل فى الخارج بدلا من ذلك ، واضطره أن يفعل ذلك بنفس الجهد الذى يبذله أى عامل فى المزرعة » ٣ • وينار الموقف فى قصر مرتفعات واذرنج بدرجة رائعة فى الفقرة من مذكرات كاثارين ، التى يجدها لوكوود فى غرفة نومها :

« يوم أحد سنيع » هكذا بدأت الفقرة التالية • « أود لو عاد أبى نانيا • ان هندلى بدليل بغبض ، وسلوكه مع هيثكليف شنيع – سنتمرد أنا وهيثكليف – لقد اتخذنا الخطوة الأولى هذا المساء » •

« وكان المطر ينهمر بغزارة طول اليوم ، ولم نستطع الذهاب الى الكنيسة ، ولهذا اضطر جوزيف أن يؤدي صلاة فى السطح – وبينما كان هندلى وزوجته يستمتعان بالجلوس أمام مدفأة مريجة فى الدور السفلى لا يعلان شيئا سوى قراءة الانجيل – أنا واثقة من ذلك ، صدرت لنا الأوامر أنا وهيثكليف وصبى المحراث التعس أن نأخذ كتب الدعاء ونصعد : ووقفنا فى صف ، على كبس قمح ، نتأوه ونرتعد ، ونود لو أن جوزيف ارتعد هو الآخر ، حتى يعطينا وعظا قصيرا لأجل نفسه • وكانت فكرة غير مجدية ، فقد استمرت الصلاة ثلاث ساعات بالضبط ، ومع ذلك عندما رأنا أخى نهبط جرؤ على الصياح : « ماذا ؟ – انتهيتم بهذه السرعة ! » وفى أمسيات الآحاد كان يسمح لنا باللعب اذا لم تصدر أى ضجة ، وكانت أقل ضحكة كفيفة بايقافنا فى الأركان ! فيقول الطاغية : « أنتم تنسون أن لكم سييدا هنا » • سأسحق أول واحد يثير غضبى ! أنا أصمم على الرزانة والهدوء النام – يا ولد ، هل كان هذا أنت ؟ يا عزيزتى فرانسيز ، شدى شعره وأنت خارجة : لقد سمعته يقطع أصابعه » • وشدت فرانسيز شعره بحماس ثم عادت وجلست على ركة زوجها ، وبقيها هناك مثل طفلين يقبلان بعضهما ويتكلمان هراء على مدى ساعة • ثرثرة سخيفة نخجل نحن منها • وجعلنا أنفسنا محجوبين بقدر الامكان فى قوس تجويف الدولاب – وكنت قد شبكت للنو مريلتبنا معا وعلقتهم بدلا من ستارة عندما دخل جوزيف فى مهمة من الاسطبل + فمزق ما صنعت به يدي ولكنى على أذنى وصاح كالضفدعة :

« لقد دفننا السيد منذ قليل ولم ينته بعد يوم العطلة Sabbath ومازال صوت الانجيل مسموعا – تجرؤان أنتما الاثنان على الحب – عيب عليكما – اجلسا ، يا أسوأ أطفال ! توجد كتب جيدة كافية ، ان حاولتم قراءتها ! اجلسا وفكرا فى روحكما ! » •

« وبعد أن قال هذا أرغمنا على تغيير موضعنا حتى نتلقى من المدفأة البعيدة شعاعا ضعيفا يضىء الكتاب الذى ألقاه البنا • ولم أستطع حمل ما كلفنا به ، فأخذت كتابى القدر وألقته فى حظيرة الكلب ، وأنا أقسم أنى أكره الكتاب • ورفس هيثكليف كتابه الى نفس المكان • ونبع ذلك هرج ! اذ صاح القسيس : « يا سيد هندلى – يا سيد – تعال هنا • لقد رمت مس كائى كتاب « الخلاص » ورفس هيثكليف برحله الجزء الأول من كتاب « الطريق الواسع للهلاك » ، ان من المؤسف أن تسمح لهم بهذا

التصرف . اخ ! الراجل الكبير كان يعطيهم العقاب المناسب ، ولكنه رجل ! » .

» وهروول هندلى الى أعلا من جنته بجوار المدفأة ليمسك أحدها من الياقة والآخر من الذراع ويدفعنا معا الى المطبخ حيث أكد جوزيف « أن العجوز نيك سيحضرنا بالتأكيد ، وبعد أن طاب خاطرنا هكذا ، بحب كل منا عن ركن منفصل انتظارا لوصوله » ٤ .

وهذا المقطع فى حد ذاته يكشف القدر الكبير من الطبيعة الساذجة الرائعة لرواية **مرتفعات واذرنج** . فهو مقطع يستحضر ، بالطريقة المتميزة للرواية ، بلغة تتضمن ذلك النوع من العناية التى نوليها للشعر ، عالما أوسع كثيرا من المشهد الذى يصفه ، ويستحضره من خلال نفس قوة وصلابة المشهد المعين . فتمرد كاثرين وهينكليف يتجلى بصلابة نامة . وهما ليسا حالمين رومانسيين غامضين ، وتمردهما موجه ضد النظام الذى يجلس بناء عليه كل من هندلى وزوجته فى راحة وبلاهة بجوار المدفأة بينما ينزويان ( كاثرين وهينكليف ) بجوار قوس الدولاب ويرغدان من أجل صلاح روجيهما على قراءة **الطريق الواسع للهلاك** تحت اشراف المنافق الثرثار جوزيف . وهو موقف غير مقصور فى سنة ١٨٤٧ على المنازل البعيدة فى مستنقعات يوركشير .

ويتمرد كل من هينكليف وكاثرين على هذه الاهانة ، فبطوحان كتبهما الدينية الى بيت الكلب ، وفى ثورتها يكتشفان حاجتهما العميقة والعاطفية لبعضهما . فيلتفت هو - طريد الحوارى - الى الفتاة الجريئة الملبئة بالروح والحيوية التى تنفرد بمنحه التفهم والصحة . وهى ، المولودة فى عالم مرتفعات واذرنج تستشعر أنه يتحتم عليها فى سبيل التحقيق الكامل لبشريتها ، وحتى تكون صادقة مع نفسها كمخلوق بشرى ، أن تربط نفسها به كليا فى تمرده ضد استبداد آل ايرنسو وكل ما ينضوى تحت الطغيان .

وان هذا التمرد - فى هذا الجزء المبكر من الكتاب ، هو الذى يستحوذ قورا على تعاطفنا مع هينكليف . فنحن نعلم أنه الى جانب البشرية ، وننضم اليه تماما كما ننضم الى أوليفر تويست ، ولنفس السبب الى حد كبير : ولكن بينما يقدم الكاتب أوليفر بسلبيه عاطفية من شأنها أن تحدد اهتمامنا ، فان هينكليف ايجابى وذكى وقادر على حمل عبء الفهم الايجابية للتطلع البشرى على كتفه . فهو متمرد واع ، ونبشاً الطبيعة المتميزة لعلاقتها من اشتراكه فى التمرد مع كاثرين . وهو ذاته السبب فى أن كلا منهما يشعر أن خيانة ما يربطهما معا بطريقة غامضة ومعتمدة خيانة لكل شيء ، لكل ما هو أعلى ما فى الحياة والموت .

رمح ذلك فان كاثرين نخون هينكليف وبنزوح ادجار لبينسون ،  
وهي تخدع نفسها بأنها ستنطبع الاحتفاظ بهما معا ، ثم نكتشف أنها  
بتنكرها لهينكليف قد اخارت الموت . والصراع هنا ، بكل تحديد ،  
صراع اجتماعي . ثراشكروس جرينج وهي نجسم كما تفعل الجانب  
الأجمل والأريج من الحياة البورجوازية ، تغرى ونكسب كاثرين .  
فتبدأ في احتقار افتقار هينكليف « لسمافه » . فايست لديه قدرة على  
الحديد ، وهو لا يمشط شعره ، وهو قذر ، بينما ادجار ، الى جانب كونه  
مليحا « سيكون غنيا ، وسأحب أن أكون أعظم امرأة في المنطقة ، وسأكون  
فخورة بأن يكون لي مثل هذا الزوج » . وهكذا يهرب هينكليف وتصبح  
كاثرين سيدة ثراشكروس جرينج .

ويعود هينكليف ، راشدا ومزدهرا ، وبمجرد عودته يأكد الصراع  
الاجتماعي من جديد . ومفهوم أن ادجار لا يرغب في استقبال هينكليف  
ولكن كاثرين مصرة فقد :

« اجابت وهي تكبت حليلا غبطتها المتدفقة :

« أنا أعرف أنك لم تكن تحبه » . ولكن لأجل خاطري يجب أن تصبحا صديقين الآن .  
هل أطلب منه أن يصعد ؟ »

فقال : « هنا - في الصالة ؟ »

فسالت « أين - غيرها ؟ »

فبدأ عليه الاستياء ، واقترح المطبخ كمكان أنسب له . فرمقته مسز لينتون بنظرة  
تعبر عن التفكه وهي نصف غاضبة ونصف ضاحكة على عجرته البالغة .  
ثم أضافت بعد فترة : « لا - أنا لا أستطيع الجلوس في المطبخ - يا لين ، ضعى هنا  
منضدتين ، واحدة لسيدك ومس ايزابيلا ، لأنهما سادة ، والأخرى لهينكليف ولي ، لأننا  
ادنى مستوى . هل سيرضيك هذا يا عزيزى ؟ » ٦ .

ومنذ اللحظة التي يعود فيها هينكليف للظهور تبوء بالفشل محاولات  
كاثرين لاصلاح علاقتها بثراشكروس جرينج . فلم بعد في علاقتهما الآن  
أى حنان ، ويدوس كل منهما على مشاعر الآخر ، ويحاولان بجنون أن  
يقضيا على بعضهما ، ولكن بمجرد أن يقرب هينكليف تعجز كاثرين عن  
الابقاء على أى تصورات زائفة عن آل لينتون . ويتحد الاثنان فقط في  
احتقارهما لقيم ثراشكروس جرينج . وعندما تتحدث كاثرين عن ضريحها  
توبخ ادجار بسخرية قائلة : « ها هو ذا ، ليس بين آل لينتون - تذكر ،  
تحت سقف الكنيسة ، بل فى الهواء الطلق ، وعليه شاهد » (٧) .

والهواء الطلق والطبيعة والمستنقعات تتقابل جميعها في تناقض مع عالم  
ثراشكروس جرينج . والشعور بالاحتقار نحو آل لينتون هو احتقار



معنوى وليس شعورا بالخبرة • وعندما تخبر نيللى هينكليف أن كاترين تكاد تجن يائى تعليقه هكذا :

« تتحدثين عن كون عقلها عبر مستقر • وكيف يكون غير ذلك فى عزلتها المخيفة ؟ وهذا المخلوق الحقير التافه يقوم على خدمتها كواجب وعمل انساني ! بوازع الشفقة والاحسان ! الأحرى به أن يزرع شجرة باوط فى اصيل زهور ويتوقع أن تترعرع كنبوره أنه يستطيع استعادة حيويتها فى تربة اهتماماته الضحلة » •

وسوره غضبه هنا شديدة ومنضمنة بعمق فى ايقاع الأسلوب النثرى وتصويره لدرجة قد يسهل اجتيازها دون ادراك مغزاها فوق العادى • وكان هينكليف فى تلك المرحلة قد ارتكب أول تصرفاته القاسية والمروعة للانتقام بزواجه من ايزابيلا • وهو نصرف مقرز معنويا لدرجة أنه يكاد يكون من غير المعقول أن نستطيع الآن أخذ هجومه على ادجار لينتون بجدية إذ أن هذا - رغم كل سىء - لم يجلب أى أذى لأحد حسب المقاييس التقليدية المعترف بها • ومع ذلك فاننا بالفعل نأخذ الهجوم مأخذ الجد ، لأن اميلى برونيتيه تجعلنا نفعل ذلك • وللغضب المتضمن فى الجزء المقتبس للتو صفة الشعر العظيم • لماذا ؟ •

نحن نستمر فى تعاطفنا مع هينكليف حتى بعد زواجه من ايزابيلا • لأن اميلى برونيتيه تقنعنا بأن ما يمثله هينكليف أرفع روحا مما يمثله آل لينتون • وهذه - ولابد من التأكيد - ليست حالة قوة « عاطفة » غامضة شحن بها هينكليف - بل ان العاطفة وراء هجائه لادجار عاطفة معنوية - وكلمات « واجب » ، « انسانية » ، « شفقة » و « احسان » لها بالضبط نوع القوة التى يضمنها بليك مثل هذه الكلمات فى شعره (\*) •

وهى ( الكلمات ) مستعملة لا لإبراز التناقض أى بمعنى مقلوب ، بل بعمق أكثر من الاستعمال التقليدى • ويتحدث هينكليف ظاهريا لإبراز التناقض عن « عزلة كاترين المخيفة » بينما يبدو بكل المقاييس أنها ( كاترين ) فى تراشكروس جرينج أقل عزلة ، وأكثر تمتعا بالعناية والمجتمع عما كان يحتمل أن تكون عليه معه هو • ولكن الحفظة أن تأكيد

---

(★) مثلا لن تبقى الشفقة

إذا لم نجعل شخصا ما فقيرا

ولا يمكن للعفو أن يبقى •

إذا كان الكل فى مثل سعادتنا •

أو هل كان المسيح متواضعا ؟ وهل •

قدم آية براهين على تواضعه •

هينكليف متناقض فقط فى نظر أولئك الذين لا يفهمون معناه . فالذى يؤكد به هذا الاقتناع العاطفى المتدفق لدرجة أننا نحن كذلك نفتنع أن ما يمثل هو ، الحياة البديلة التى كان قد عرضها على كاثريين - طبيعية أكثر ( والتشبيه بسجرة البلوط يفرض هذا ) واجتماعية أكثر وروحية أكثر من عالم ثراشكروس جريشج .

وأغلب أولئك الذين ينتقدون هينكليف بعداء ( على أسس أنه غير مقبول للعقل ، أو أنه مخلوق مصاب بمرض عصبى أو أنه مجرد بعب للبطل الشيطان عند الشاعر بايرون ) ، يعجزون عن تقدير مغزاه ، لأنهم يعجزون عن التعرف على هذه القوة المعنوية . وكفاعة فهم يعجزون عن التعرف على هذه القوة المعنوية ، لأنهم أنفسهم - سواء عن وعى أو غير وعى - من أمثال لينتون .

ونصل لذروة هذا التغيير ، الذى تحدثه كاثريين وهينكليف . فى المستويات العامة للمخلق البورجوازي ، عند وفاة كاثريين . وللتعرف على القوة الثورية لهذا المشهد يتعين على المرء أن يتصور ما كان روائى مختلف يمكن أن يصنع منه .

والمرشح معد كليا للحظة مسرحية تقليدية . فكاثريين تحتضر وهينكليف يخرج من ظلمة الليل . وهنا تبدو امكانياتان : اما أن تنبذ كاثريين فى اللحظة الأخيرة هينكليف فبنسب قسم الزواج ويلقى النسر جزاءه ، واما أن ينتصر الحب الحقيقى ويعلم التصالح ضياع العالم . ومن الصعب تصور أن ايا من الاحتمالين قد خطر بالمرء على بال اميلى بروننتيه ، لأن أيا منهما كفيل باتلاف نمط الرواية ، ولكن رفضها لهما يقوم معيارا لقوتها المعنوية والفنية . ذلك أن المشهد بدلا من امكانياته التقليدية يكتسب قوة معنوية رائعة . فعندما يواجه هينكليف كاثريين المحتضرة يتحجر قلبه روحيا : فيقدم لها تحليلا قاسيا لما فعلته بدلا من أن يهيم لها راحة سهلة .

« أنت تعامىنى الآن لماذا كنت قاسية - قاسية وخادعة . لماذا احتقرتيني ؟ لماذا خدعت قلبك ذاتك يا كاثى - لیس عندى كلمة واحدة لراحتك . وأنت تستحقين هذا . لقد قتلت نفسك . نعم ، قد تقبلينى وتبكين : وتنتزعين قبلاى ، ودموعى . انها كقبلة بأن تقضى عليك - وتنزل اللعنة بك . لقد أحببتنى - اذن فبأى حق هجرتينى ؟ بأى حق - أجيبينى - بسبب الاعجاب الحقيق الذى شعرت به نحو لينتون - ولأنه لم يكن ليفرق بيننا لا الشقاء ولا المهانة ولا الموت - ولا أى شىء يمكن لله أو للشيطان أن ينزله بنا - فعلت هذا بمحض ارادتك أنت . أنا لم

أقهر قلبك ولكنك أنت التي قهرت قلبه ، وقهرت قلبي أنا وأنت تفعلين ذلك - ومما يجعل الموقف أكثر سوءاً أنني قوى ، هل أرغب فى أن أحيأ ؟ وما نوع تلك الحياة مادمت أنت - يا الهى ! - هل ترضين أنت أن تحبى بروحك فى القبر ؟ » ٩

انه واحد من أقسى المقاطع فى الأدب بأسره . ولكنه أيضا واحد من أشدها تأثيرا . ذلك أن الوحشية ليست عصبية ولا هى نتيجة انحراف جنسى يتلذذ بالألم ولا هى رومانسية . فعلاقة هيثكليف كاثرين التى تمثل كما تفعل انسانية أرق وأكثر عمقا روحيا من مستويات آل لينتون وإيرنشو - ( هذه العلاقة ) يجب أن تتعرض لنوع الامتحان الذى يعقده لها هيثكليف هنا . وأى شئ أقل ، أى شئ من شأنه أن يلطخ أو يجعل المسائل المتضمنة يكون غير لائق وغير ذى قيمة . ويعلم هيثكليف أنه ما من قوة يمكنها انقاذ كاثرين من الموت ، ولكن شيئا واحدا يمكن أن يهيئ لها السكنينة - ذلك هو منتهى الفهم الكامل والقبول بكل أمانة لعلاقتهمما ولكل ما تعنيه تلك العلاقة . وليس هناك أمل فى راحة أو فى حل وسط . فأى ضعف من هذا القبيل كفيل بتحقيقهما معا وجعل حياتهما وموتهما ضياعا غير مجد . ذلك أن هيثكليف وكاثرين ، اللذين يرفضان سقف كنيسة آل لينتون والمواساة المسيحية ، يعرفان أيضا أن علاقتهما أكثر أهمية من الموت .

وفى الجزء الذى يلى وفاة كاثرين فى الكتاب يواصل هيثكليف الانتقام الذى بدأه بزواجه من ايزابيلا . وهو أغرب وأصعب جزء فى الرواية ، لأن شعور هيثكليف من النوع الذى يجده أكثرنا عسير الفهم . فكل المشاعر الانسانية العادية والسليمة مرفوضة لديه . وهو يصبح : « ليست لدى أية شفقة - ليست لدى أية شفقة ! وكلما تلوت الديدان كلما تقنت لسحق أحشاءها ! انها مرحلة تسنين معنوى ، وأنا أقضم بطاقة أكبر ، تتناسب مع ازدياد الألم » ١٠ .

« انه تسنين معنوى » ان الجملة غريبة ، وذات مغزى فى نفس الوقت ، اذ أنها تعطى كما تفعل الرد على الاغراء الذى يملكنا لمعاملة كل هذا الجزء كتصوير لمرض عصبى . ويستحيل هيثكليف الى مخلوق شاذ ، وتصرفاته مع ايزابيلا وهاريتون وكاثى وابنه ، وحتى مع هندلى البائس - كلها قاسية ولا انسانية بدرجة تفوق الادراك العادى . وهو يبدو مهتما بتحقيق تفننات جديدة من الرعب ، وأعماقا جديدة من الاهانة - وربما نميل للشعور ( الا اذا قرأنا بأتم اهتمام وتجاوب ) بأن اميلى برونتيه قد تمادت أكثر من اللازم ، وأن الانتقام ( وخاصة بزواج كاثى ولينتون هيثكليف ) قد جاوز المعقول .

ومع ذلك فإن جانباً واحداً فقط من عقولنا - الواعى ، المحدود الذى يخضع ما نقرأ لمقاييس تجاربنا اليومية ، هو الذى يتبر هذا الاعتراض . أما الجانب الآخر الذى ينجاب بدرجة أكمل مع فن املى برونثيه ، فانه يستمر . والانجاز المدهس لهذا الجزء من الكتاب هو أنه بالرغم من اعتراضاتنا بالنسبة لاحتمالية أحداثه ( وهى على فكرة اعتراضات - يجعلها قدر كبير من تاريخ القرن العشرين شبه سطحية ) ، بالرغم من كل ما يفعله ويتصف به فاننا نستمر فى تعاطفنا مع هيكليف طبعاً لا لنعجب به ولا لندافع عنه ، بل لنعطه أعمق تعاطفنا ونستمر بطريقة غامضة فى أن نرى أنفسنا مرادفين له على حساب باقى السخوص .

ويكمن سر هذا الانجاز فى جملة مثل « انه تسنين معنوى » وفى نمط الكتاب الموضح بالتدريج . وقد ينضمن انقمام هيكليف حالة مفت مرضية ، ولكنها فى الأساس ليست مجرد حالة عصبية ، اذ أن لها قوة خلقية . ذلك أن ما يفعله هيكليف هو أن يستعمل بكل شراسة ضد أعدائه أسلحتهم ذاتها - وأن يقلب عليهم ( بعد تعريتهم من غللاتهم الرومانسية ) نفس مقاييسهم ، ليغلبهم فى لعبتهم ذاتها . فالأسلحة التى يستعملها ضد آل ايرنسو وآل لينتون هى أسلحتهم أنفسهم: المال والزيجات المنظمة . ويستمد قوته عليهم بالأساليب التقليدية لدى الطبقة الحاكمة - صفقات نزع الملكية والتملك . فهو يشتري هندلى ويحيله الى سكير عاجز ، ويتزوج ايزابيلا ثم ينظم زيجة ابنه بكاثرين لينتون ، ليصبح هو نفسه المتحكم فى كل أملاك الأسرتين . وبأسلوب منتظم يهبط بهاريتون ايرنسو الى الأمية والعبودية . « أريد الانتصار برؤية حفيدى سيدا على ضيعاتهم ! وابنى يستخدم أبناءهم مأجورين لزراعة أراضى آبائهم » ١١ . ( هذه رواية يقول لك بعض النقاد أن لس لها علاقة بأى شئ رتيب كالمجتمع أو الحياة كما نعيشها بالفعل ) . والذى يستحوذ على تصور هيكليف بالذات هو تحقيقه المنيل لأهم انتصار للطبقة الحاكمة بجعل هاريتون الصبى الذى يحط من قدره ، يتسعر بارتباط وثيق وحتى عاطفى به نفسه .

ويحتفظ هيكليف بتعاطفنا طول هذا الجزء من الكتاب . الا أننا نستشعر غريزياً ما يشبه عدالة خلقية قظة فيما فعله بمضطهديه - ولأننا - بالرغم من أنه لا انساني - نتفهم لماذا هو لا انسانى . وواضح أننا لا نوافق على ما يفعله ولكننا نفهمه ، لأن المسائل العميقة والمعقدة خلف تصرفاته قد كشفت لنا . ونحن نتبين أن نفس القوى التى دفعت له للتمرد فى سبيل حرية أرقى قد استحوذت بنفسها عليه فى قيمها وقررت طبيعة انتقامه .

وإذا كان مقدراً لرواية مرتفعات واذرنج أن تقف عند هذه المرحلة

لاعتبرت مع ذلك كتابا عظيما ، ولكن كتابا كئيبا ومقبضا كليا ( وفي هذه الحالة ) ولظهر الانسان محصورا فى شباك من صنعه نفسه . وفى مقابل الرعب المأساوى لتمررد هينكلييف المريع يتجلى عالم ثراشكروس جرينج السطحي المحدود مرفأ مغريا . وتكشف الرواية نفسها كتضاد زائف بين ثراشكروس جرينج ومرتفعات واذرنج ، تماما كما يتحول التضاد الحقيقى فى رواية **أوليفر تويست** الى التضاد الزائف بين براونلو وفاجن . ولكن رواية **مرتفعات واذرنج** - وهى انتاج عبقرية متفوقة ورائعة - لا تقف عند هذا . اذ لم نخاص بعد من هينكلييف .

« قال معلقا بعد أن تأمل هنيهة المشهد الذى كان قد حضره للتو : « انها لخاتمة هزيلة ، أليست كذلك ؟ » . نهاية سخيصة لجهودى العنيفة . أنا أحضر رافعات ومعاول لأدمر البيتين الاثنين ، وأدرب نفسى لأستطيع العمل مثل هرقل ، وعندما يصبح كل شئ جاهزا وفى قبضتى ، أجد أن الرغبة فى زحزحة بلاطة واحدة من أى من السطحين قد تلاشت . ان أعدائى القدامى لم ينتصروا على - وسيكون الوقت الحاضر مناسبا لانتقم لنفسى من ممثليهم : كان فى استطاعتى أن أفعل ولم تكن قوة على الأرض لثمنعنى . ولكن أين الجدوى ؟ أنا لا أهتم بالنضال ، ولا أستطيع بذل الجهد لرفع يدى - وقد يفهم من ذلك أننى كنت أناضل طول الوقت لأستعرض لفئة شهامة . وهذا بعيد تماما عن الواقع . لقد فقدت صلاحية الاستمتاع بتدميرهم . وأنا الآن أكسل من أن أدمر بدون فائدة .

« نيللى ، هناك تغيير غريب يقترب - وأنا الآن فى ظله » ١٢ . ويستمر متحدثا عن كاثى وهاريتون الذى « بدا كتجسيم لشبابى ، لا كمخلوق بشرى » . « كان مظهر هاريتون شبيحا لحبى الخالد ، ولمحاولتى الطائشة لأستحوذ على حقى ، ولتحقيرى وكبريائى ، وسعادتى ومعاناتى » ، وعندما تسأله نيللى « ولكن ماذا تعنى يا مستر هينكلييف بكلمة تغيير ؟ » لا يملك الا أن يرد قائلا « لن أعرف ذلك حتى يأتى . أنا الآن نصف واع به فقط » . ومرة أخرى يصبح المسرح ، معدا لمشهد مألوف ، هداية الشرير الذى يعدل عن ايدائه فى الفصل الأخير . ومرة أخرى يتحتم أن يطل التقليدى ثانيا .

والتغيير الذى يعترى هينكلييف ، والرواية ، ويقودنا الى الاستدعاء الرائع الهادى اللطيف والاختيارى للطبيعة فى الجملة الختامية - هو تغيير دقيق جدا - وله بعض الشبه بالفصلين الأخيرين من مسرحية « **قصة الشتاء** » ولكنه أقل اكتمالا بكسر ، وأقل ثقة . ولقد علق السيد كلينجوبولوس Mr Klingopulos فى مقاله الشيق عن رواية **مرتفعات واذرنج** ١٣ على الطبيعة الغامضة لهذه السكينة الختامية . وأنا لا أتفق معه

فى تحليها ، ولكنه قد استحوذ على الغمة بمنتهى الاقناع • فبعد أن يراقب هيكليف نمو الحب بين كاثى وهاريتون يتوصل الى فهم بعض الأمور عن فشل انتقامه هو • وبينما تعلم كاثى هاريتون الكتابة وتتجاسى الضحك على جهله نجد أنفسنا نحن أيضا متجهين لكثيرين الأولى •

وليست كاثى ولا هاريتون فى الرواية إعادة خلق سهلة لكثيرين وهيكليف ، فهما كما يلاحظ مستر كلينجو بولوس قد أبدعا على مستوى أقل تدفقا وعاطفية من الحبيبين السابقين ، ولكنهما يرمزان بالتأكيد لاستمرارية الحياة والتطلعات البشرية ، ومن خلالهما يصل هيكليف الى فهم زيف انتصاره • وفى اللحظة التى يهب فيها هاريتون (الذى يحبه) لنجدة كاثى عندما يضربها يعود الى ذهنه كل معنى علاقته بكثيرين، ويكتشف أن فى المداعرة بين كاثى وهاريتون شيئا من نفس النوع • ويبدأ التغيير من اللحظة التى ينجذب فيها هاريتون وكاثى نحو بعضهما ككثيرين • فهنا ولأول مرة يواجه هيكليف لا بأولئك الذين يتقبلون قيم مرتفعات واذرنج و تراشكروس جرينج بل بأولئك الذين يماسموه (ولو على بعد) محاولاته الترسلة للحصول على حقه •

ولا يندم هيكليف - وتحاول نيللى أن تجعله يتجه الى المؤسسة الدينية : « قلت له : أنت تعام يا مستر هيكليف أنك منذ كنت فى الثالثة عشرة من عمرك ، كنت تعيش حياة أناانية غير مسيحية ، وربما لم تمسك بانجيل فى يديك طول هذه الفترة • ولابد أنك قد نسيت محتويات الكتاب ، وفد لا يكون لديك الوقت لتبحث عنها الآن • هل يكون جارحا لك أن نرسل لاستدعاء شخص ما - قسيس بأى انماء ، لا يهم أى انماء ، ليسرجه ويبين لك الى أى حد قد ابتعدت عن تعاليمه ، وكم ستكون غير لائق لجنته ، الا اذا حدث تغيير قبل وفائك ؟ » • فقال لها « أنا ممتن أكثر منى غاضب يا نيللى ، لأنك تذكرينى بالطريقة التى أحب أن أدفن بها • وهى أن أحمل الى ساحة الكنيسة فى المساء • ويمكنك أنت وهاريتون اذا شئتم ، أن تصحبانى : وتذكرى بالذات أن نلاحظ أن يطبع مساعد القسيس توجيهاتى الخاصة بالنابوتين • ولا داعى لحضور قسيس ، كما لا داعى لقراءة أى شئ على روى • أنا أقول لك : اننى قد وصلت تعريها الى غايتهى - وغاية الآخرين لا قيمة لها بالمرّة عندي ولا أطمع فبهى البتة » ١٤ •

وجملة واحدة هنا تثير بالذات ، ببساطتها الشفافة - الحالة الذهنية التى وصل اليها هيكليف • فهو يتحدث عن الكيفية التى يجب أن يدفن بها : « هى أن أنقل الى ساحة الكنيسة فى المساء » • لقد مات الغضب

الجامع في نفسه • وقد وصل الى رؤية عدم جدوى حربه لينتقم لنفسه من عالم السطوة والملكية من خلال قيمة ذاتها • وتماها • كما تحتّم على كاثارين أن تواجه الرعب الروحي الكامل لخيانتها لحيهما ، يتحتّم عليه هو أن يواجه كل رعب خيانتة أيضا • وبمجرد أن يواجهه يستطيع ان يموت ، لا في نبل وانتصار ، ولكن على الأقل كرجل ، تاركاً مع كاثي وهارييتون امكانية الاضطلاع بالصراع الذي بدأه ، وهو في وفاته سيحقق من جديد الكرامة البشرية ، « بان يحملوه الى ساحة الكنيسة في المساء » •

وان اعادة تحقيق هيتكليف هذه للرجولة – وهي ادراك وصل اليه بدون مساعدة العالم الذي يحتقره – هذا بالاضافة الى العلاقة المتطورة بين كاثي وهارييتون والشعور باستمرارية الحياة في الطبيعة ، ان كل هذا يضيف على الصفحات الأخيرة من رواية **مرتفعات واذرنج** شعوراً بالأمل الايجابي اللاعاطفي • فقد تأكدت علاقة كاثارين هيتكليف • وسوف تستمر الحياة ويتمرد آخرون على المضطهدين ، ولم يتم حل أى مشكلة ولكن تمت ممارسة الكبر من التجارب • كما تم الكشف عن كم كبير من الكذب والسطحية والأخطاء ، أخطاء مريضة ، ولقد أزيح نقاب الوجه التقليدي للرجل البورجوازي ، لقد انكشف أمره من خلال هيتكليف ، بدون قناعه •

وفوق كل شيء تم نقل نوع العاطفة التي تربط كاثارين وهيتكليف اليها نحن • فغرامهم الذي يستطيع هيتكليف بدون مذالية ان يسميه خالداً هو شيء ما أبعد من مجرد حلم فردى لروحين متزاملتين تجدان التحقيق الكامل لكل منهما في الآخر ، انه تعبير عن الضرورة بالنسبة للانسان ( اذا كان له أن يفضل الحياة على الموت ) ضرورة أن ينور ضد كل ما من شأنه القضاء على احتياجاته وتطلعاته الدفينة ، والضرورة بالنسبة لكل المخلوقات البشرية أن تصبح – عن طريق العمل الجماعي ، أكبر اكتمالا بشرياً • فكاثارين عندما تستجيب لهذه الحاجة البشرية الدفينة ، تنمرد مع هيتكليف • ولكنها بزواجها من ادمجار ( وهي زيجة « رائجة » بكل المقاييس ) تنكر لبشريتها ذاتها ، وهيتكليف بانتقامه لنفسه من الطغاة بواسطة تبنييه لمستوياتهم ذاتها – بوضوح ، بدرجة أكثر ، طبيعة هذه المستويات ، ولكنه في نفس الوقت يتنكر لبشريته هو وبفساد علاقته بكاثارين الراحلة التي لابد لروحها أن تتردد على المستنقعات برعب واستياء •

وفقط عندما يطرأ التغيير الجديد على هيتكليف ويتبين عن طريق هارييتون ( وعلى بعد ، لذلك ، عن طريق كاثارين ذاتها ) المتطلبات الكاملة

للبيشر ( هنا فقط ) يمكن تخليص كاترين من العذاب واعادة دعم علاقتهما .  
والموت فى رواية **مرتفعات واذرنج** موضوع قليل الاهمية لأن الفضاءا التى  
تعالجها الرواية أعظم من الحياة أو الموت على مستوى الفرد . وموت كل من  
كاترين وهينكليف هو فى الواقع نوع من الانتصار، لأن كلا منهما فى النهاية  
يواجه الموت بأمانة وإيمان . ولكن ليس هناك إحياء بأن الموت فى حد ذاته  
انتصار : بل على العكس ، فالحياة هى التى تؤكد نفسها وتستمر ونزدهر  
من جديد .

ويوحى السيد « ديفيد ويلسون David Wilson فى مقاله الممتاز عن  
اميلى برونتيه (١٥) والذى أنا مدين له بعمق ( ولو أنى لا ألتفق معه فى  
شرحه بأسره ) يوحى بوجود مقارنة - ليست بالضرورة مقصودة - فى  
ذهن اميلى برونتيه بين هينكليف والعمال المنمردين فى سنوات  
« الأربعينيات » الجائعة ، وبين كاترين وذلك الجزء من الطبقة المنعملة الذى  
شعر مضطرا لربط نفسه بقضيتهم . وهذه الفكرة رغم إحيائها ، تبدو لى  
بعيدة عن التأثير الفعلى لرواية **مرتفعات واذرنج** كرواية ، بعدا بدرجة  
نجهلها غير مرضية . ولكن السيد ويلسون قد أدى خدمة جلية بانقاذه  
رواية **مرتفعات واذرنج** من دعاة الفلسفة المتعالين transcendentalists  
وباصراره على مكانة هاوارث ( يفترض عادة انها قرية ريفية نائية ) فى  
المورة الصناعية وما تبعها من اضطراب اجتماعى (\*) . ويبدو لى أن قيمة  
إحيائه بالنسبة لهينكليف وكاترين نابع من تأكيده لما يختص به الكتاب  
من صلابة ومحلية .

وانه لمن الضرورى جدا أن نذكر حقيقة أنه كما أن قيم مرتفعات  
واذرنج وثرشكروس جرينج ليست ببساطة قيم أى طغيان بل هى بالذات  
قيم المجتمع الفيكتورى ، فان تمرد هينكليف تمرد خاص ، تمرد العامل  
الذى أهين جسديا وروحيا لظروف وعلاقات هذا المجتمع ذاته . وصحيح  
أن هينكليف يكف عن كونه واحدا من المستغلين ، ولكن صحيح أيضا أنه  
بقدر ما يتبنى ( بقسوة تخيف الطبقة الحاكمة ذاتها ) مستويات الطبقة  
الحاكمة ، فان القيم الانسانية المنضمة فى تمرده المبكر وفى حبه لكاترين  
تتلاشى بنفس الدرجة .

وكل ما ننطوى عليه علاقة كاترين وهينكليف ، وكل ما تمنله من  
احتياجات وآمال بشرية ، يمكن تحقيقه فقط من خلال التمرد الفعال  
لدهضطهدين .

---

(★) ان من أهم المعروضات فى متحف هاوارث اليوم اعلان لأمر الملكة بقراءة قرار  
الشعب ضد العمال المنمردين فى « الوست رايدنج » 'The West Riding' .



اذن فرواية **مرتفعات واذرنج** تعبير بلغة الفن التصويرية عن الضغوط والتوترات والصراعات ، الشخصية والروحية ، للمجتمع الرأسمالى فى القرن التاسع عشر . وهى رواية خلو من المثالية ومن السلاوى الزائفة ، ومن أى إيهاء بأن القوة فوق مصائر البشر ، تستقر خارج نطاق صراعهم وتصرفاتهم أنفسهم . واستحضارها القوى للطبيعية ، لأراضى المستنقعات والعواصف - وللمنجوم والفصول يشكل جزءا أساسيا من كشفها لحركة الحياة ذاتها . والرجال والنساء فى **مرتفعات واذرنج** ليسوا أسرى الطبيعة ، بل هم يعيشون فى العالم ويحاولون جادين تغييره أحيانا بنجاح ودائما بصعوبات وأخطاء تكاد تكون بلا حدود .

وهذا الصراع الذى لا ينتهى والذى يشكل فيه الصراع للتقدم من المجتمع الطبقي الى الانسانية الأرفع فى عالم لا طبقي ، مجرد حدث ، يصل إلينا فى رواية **مرتفعات واذرنج** بالضبط ، لأن الرواية أبدعت بتعبيرات واقعية وخاصة . ولأن نوع الاضطهاد الذى تكشف عنه الرواية ليس مجردا بل مجسدا وليس غامضا بل محددا . وهذا هو السبب فى أن رواية اميلى برونثيه تشكل فى وقت واحد تقريرا عن الحياة التى عرفتتها هى : حياة انجلترا فى العصر الفيكتوري ، وتقريراً عن الحياة كحياة - وعندما كتبت فرجينيا وولف Virginia Woolf عنها قالت :

هذا الطموح العملاق يمكن استنساخه خلال الرواية بطولها ، صراع نصف متبسط ولكنه مبنى على اعتقاد عظيم ، أن نقول شيئا عن طريق الشخص ليس مجرد عبارات « أنا أحب » أو « أنا أكره » ولكن « نحن » كل الجنس البشرى ، و « انتم ، القوى الأبدية » . « وتبقى الحمة غير مكتملة » (١٦) .

وأنا لا أظن أنها تبقى غير مكتملة .

★★★

## ٦ - ثاكاري - سوق الغرور Thackeray-Vanity Fair

( ١٨٤٧ - ١٨٤٨ )

ان منهج ثاكاري في رواية سوق الغرور هو منهج فيلدنج في رواية  
توم جونز بكل أصوله . وقد نكون صادقين اذا سمبناه بانورامي  
Panoramic كما يفعل بعض النقاد ( وبالنات السيد برسي لايوك  
Mr Percy Lubbock في كتابه صنعة الفن الروائي The Craft of Fiction  
ولكن يمكن أن ينسب ذلك في التضييل . وهو وصف صادق ، بمعنى أن  
رؤية ثاكاري تتنقل هنا وهناك ، وأنه يستعرض رقعة شاسعة ، وأن الفارئ  
يوضع على بعد معين من المشهد .

ولب رواية سوق الغرور ليس موقفا عاطفيا متطورا ينطوى على  
تجربة متدفقة لعدد محدود من الشخص . ونحن لا ندلف « داخل »  
شخص معين ونرى الحركة من خلال ما ينطبع في وعيه ، كما أننا لا نصير  
مندمجين في موقف محدد عن كنب ( ونراه - على حد التعبير - من الحلف  
والأمام ومن زوايا عديدة ) لدرجة أننا نشعر باحتواء كل مجمع القوى الذي  
يجعل مثل هذا الموقف حيويا . وحتى في لحظة مسرحية كبيرة ، مثل ذلك  
المشهد السهر عندما يعود روضون كرولي Rawdon Crawley من مكان  
حجز المديونين (Spunging house) ويجد بيكي ولورد ستاين Lord Steyne  
معا لا نحصل على نتيجة صدام حيوي بقوة متصارعة . ونسائل عما عسى  
أن يحدث ، ونستمتع بالطبيعة المسرحية للمشهد ، ولكن متساعرن لا تنجذب  
بعملق ، لاننا نعلم أنه لن ينجلى عن شيء مقلق حقا أو هزلي وممتع .  
ولن يتغير شيء ، لا بيكي ولا روضون ولا ستاين ولا أنفسنا . وجنى  
الغموض الذي يبذل ثاكاري جهدا كبيرا لخلق « هل كانت بيكي بريئة ؟ »  
لا ينجح في جعلنا ننظر الى المشهد بطريقة جديدة ، لأن المسألة زائفة أخلاقيا .  
ولا يكاد يثير اهتمامنا ما اذا كانت بيكي حقيقة خلية ستاين أم لا . ويعلم  
ثاكاري أنه لا يهم ، ونتيجة لذلك فان اثاره هذا الموضوع تعطينا انطباع  
تلمييح جنسي بدلا من غموض حقيقي كان من شأنه ( باثارة شك هام في  
أذهاننا ) أن يجعلنا نرى الحدث فجأة بطريقة جديدة مع لمحة ثاقبة  
جديدة .

ويبقى كل شيء فى رواية **سوق الغرور** على بعد ، لأن ثاكارى نفسه يقف دائما بين المشهد والقارىء - وحقيقى طبعاً أن كل روائى يقف بين مشهد روائيه والقارىء ، يسحكهم فى انتباهنا ويوجهه . ولكن التوجيه عند « جين أوستن » أو اميلى برونتيه ، أو ديكنز ، لا يحدث - ليس بالضرورة بطريقة غير ماحوطة - ( فنحن نسعر دائماً بديكنز على وجه الخصوص ) ولكن بعين فى المقام الأول على الموضوع أو المشهد الذى يتجلى لنا ، بينما فى حالة ثاكارى يشعر المرء باستمرار بأن المشهد أقل أهمية من أشياء أخرى .

ولنأخذ على سبيل المثال أول حدث فى رواية **سوق الغرور** : المشهد العظيم لرحيل أميليا وبيكى من معهد مس بنكرتون Miss Pinkerton فى « سيزويك هول » ، وفى ذروته تلقى بيكى بالفاموس من نافذة العربة الى الحديقة - وهو مشهد أبدعه ثاكارى بجمال وتأثير مسرحى ، وهو حدث يزودنا بمعلومات عن بيكى أكثر مما نفعل خمسون صفحة من الذكريات ، ولكن لاحظ كيف يتصرف ثاكارى فى ذروته .

« رزع سامبو ذو السيقان المقوسة باب العربة على سيدته الشابة وهى تبكى . وقفز خلف العربة ، وصاحت مس جمايما Miss Jemima وهى تندفع نحو البوابة ومعها لفافة . وقالت محدثة أميليا :

« انها بعض السطائر يا عزيزتى - قد تنجوعى كما تعاملين ، ويا بيكى ، بيكى شارب ، هذا كتاب لك - أختى - أقصد أنا - قاموس جونسون - كما تعاملين لا يصح أن تتركينا بدون هذا - سلاماً . سر يا سائق العربة والله يرفعكم ! » .

ثم تراجعتم المخلوقة الطيبة الى الحديقة وقد غلبتها مشاعرهما . ولكن بمجرد أن تحركت العربة ، أخرجت مس شارب وجهها النباح من النافذة ، وبالفعل طوحت الكتاب ثانياً نحو الحديقة . وكاد هذا يجعل جمايما تقع مغشيا عليها من الرعب . وقالت : « حسنا ، عمري . . . ما هذه الجرأة . . . » ولكن انفعالها منعها من تكملة أى من الجملتين . وأسرعت العربة مبتعدة . . ( ١ ) .

وهذا ممتاز ، ولكن هناك كلمة واحدة فى الفقرة تحول دون ان يصبح المشهد مسرحياً تماماً ، وتمنعه من تحقيق قوته المحتملة - كلمة « بالفعل » فى الجملة التى تصف تطويع الكتاب . وهذه الكلمة وحدها تلون المشهد وتضفى عليه شعوراً بالدهشة والحزى - يمكن أن يعكس مشاعر مس جمايما جيداً ولكنها تضعف ( ليس بدرجة مهلكة طبعاً ) ولكن من حيث التقدير - الفوة الموضوعية للحدث . فبعد كل اعتبار ، نحن نعلم بدون هذه الكلمة

نوعية منساعر مس جمايما حينئذ ، والحقيقة أن وظيفتها الوحيدة في الوصف هي اضيفاء تلوين معين على المشهد . وثاكارى نفسه هو الذى يتدخل ، وبدخوله ينتقص من قيمة المشهد بأكمله . ونغمة تلك الكلمة ( بالفعل ) هي النغمة التى نضع كل شىء فى رواية **سوق الغرور** على بعد بالنسبة للقارىء .

وهل هذا مهم بالضرورة ؟ - هذا الابعاد للرواية بفعل مؤلفها ؟ أنا لا أظن أنه يهم بالمرة اذا كان جزءا ناجحا من خطة متماسكة . ويحقق فيلدنج فيه نجاحا فائقا فى رواية **توم جونز** ، وكذلك يفعل سامويل باطلر فى الجزء الأعظم من روايته **سنة كل البشر** The Way of all Flesh ولكن يجب الاقرار بأن المنهج يكلف المؤلف جهدا هائلا . واذا كان يتحتم علينا أن نرى الرواية باستمرار من خلال نوع من ضباب التأمل ينتشره حولها المؤلف ، فلا بد أن تتميز تعليقات الكاتب وتأملاته ونوعيات تفكيره بادراك وحكم جدملموسين . ولقد رأينا فى رواية **أوليفر تويست** كيف أن مواقف ديكنز المقصودة فى أغلب الأحوال غير منفقة تماما مع ما يقوم بتصويره . ولا يهم هذا الأمر كثيرا فى حالة ديكنز ، لأن منهجه المسرحى يركز كل الانتباه على المشهد المتطور ويجعل التعليق غير مهم ( ويمكن للقارىء أن يتخطاه دون أن يلحق بالرواية ضرا ) .

ولكن العكس صحيح بالنسبة لمنهج ثاكارى . فكل شىء يعتمد هنا على مقدرة الروائى على احتواء شخصيته نفسه لموقف يتناسب مع ما يصفه . فاذا نجح فانه سيوزع فى الواقع حول عرائسه ذلك النفهم والانسانية اللذان ( على حد تعبير هنرى جيمز عن فايدنج ) يعملان « بطريفة ما حقيقة على تكبير كل شخص وكل شىء وجعل الكل مهما » . ولكن اذا جاءت مواقفه أقل من لائقة فانه ، يدفعه شخوصه بعيدا ، سيعمل على اضعاف الأثر الكلى لعمله .

وقد يصبح الوصف « بانورامى » مضللا عند اسناده لرواية **سوق الغرور** اذا أوحى هذه الكلمة أن الشخوص المنفردين فى رواية ثاكارى لا أهمية لهم ، وأن للكتاب أى طبيعة وثائقية . ويبدو لى أن السيد لايوك ( الذى أجده صفحاته عن ثاكارى حافزة بثبات ) ( يبدو ) فى وضع حرج عندما يكتب :

« ولذلك لا يجوز ادراك موضوع رواية **سوق الغرور** فى أى تعقيد مفرد لحدث ولا فى أى صراع ارادة مفرد . فهو لا يوجد الا فى الانطباع لعالم ، لمجتمع ، لزمن - أنماط حياة معينة محصورة فى رقعة بضعة أميال مربعة فى لندن ، منذ مائة سنة . اذ يزوج ثاكارى

معا حشداً من أناس يعرفهم جيداً ، ولا يهتم بالمرّة بما إذا كانت العلاقة التي تربطهم ببعضهم من أوهى العلاقات ، وقد ينصادف بسهولة أن فتاته الطيبة ونلك المغامرة تبدآن رحلتهما معا ، وقد تلتقى خطوط سيرهما من وقت لآخر فيما بعد . فالصلة الخفيفة كافية لوحدة قصته ، لأن تلك الوحدة لا تعتمد على مؤامرة محبوكة بدقة . وتعتمد في الواقع على حقيقة واحدة ، حقيقة أن كل زمرة من الرجال والنساء تمثل بقوة وروعة العالم الذي جئ بهم منه ، لدرجة أن جميعهم بوسائلهم المختلفة يمكنهم أن يضيفوا لقوة تأثير هذا العالم . وليس الكتاب قصة لأي واحد منهم ، بل هو الفصّة التي يتحدثون لسردها ، وهي فصل من المستقبل سيء السمعة لمدينة لندن الموسرة ٢ .

وينطوي هذا على صدق كثير ، لدرجة أنه قد يبدو من الحذقة وعدم الكرم الاصرار على أنه ليس مفيداً برمته . وحقيقى بالفعل أن موضوع رواية سوق الغرور هو مجتمع — عالم بريطانيا الموسرة ( ليس فقط لندن ) في بداية القرن الماضي . ولكن حقيقى أيضاً أن هذا الموضوع يرى ، ليس على أساس انطباع عام ، بل انطباعات علاقات انسانية معينة . وليس انطباعات أنماط وصفاً دقيقاً . فبمعاودة النظر الى رواية ثاكارى نتذكر عالماً كاملاً ، عالماً صاخباً حياً مزدحماً ، ولكننا نتذكره على أساس أناس فرديين وعلاقاتهم فيما بينهم . وهؤلاء الناس يعرضون أمامنا على العموم على نمط ملهاة الأمزجة Comedy of Humours وتعبير آخر لكل منهم صفات مميزة ، مبالغ فيها ومبسطة نوعاً ما تجعل من السهل فهمهم .

« ويكاد هؤلاء الشخصيات أن يكونوا جامدين » ، قال هذا السيد ادوين موير Mr Edwin Muir وهم مثل منظر طبيعى مألوف ، يدهشنا من وقت لآخر عندما يغيره تأثير معين لضوء أو خيال أو ظل ، أو اذا رأيناه من زاوية جديدة . أميليا سيدلى Amelia Sedley ، جورج أوزبورن George Osborne بيكى شارب Becky Sharp وروضون كرولى — هؤلاء لا يتغيرون كما تفعل بوسميشيا فاي(أ) Eustacia Vic وكاثارين ايزنشو(ب) Catherine Earnshaw والتغيير الذى يعتريهم ليس زمانياً بقدر ما هو كشف فى حاضر يتسع باستمرار . وضروب ضعفهم وغرورهم وقصصهم تلازمهم من البداية ولا تزول عنهم حتى النهاية . والذى يتغير فعلاً ليس هذه النقائص بل علمنا بها » (٣) .

(١) شخصية رئيسة فى رواية The Return of the Native لتوماس هاردى .

(ب) شخصية رئيسة فى رواية Wuthering Heights . المترجمة .

وهذا صحيح على وجه العموم ، ولكنه ليس منصفاً تماماً . فبعض  
التنسخووس فى رواية **سوق الفرور** يتغبرون بالفعل : مىلا بت كرولى  
Pitt Crawley يبدأ كسبخص مزمى بسبب ساذج ويزدهر بعد حصولة  
على ثروة لىصبى أباه متطاعا دنىويا ، ومع ذلك يبقى نفس السببخص ،  
وبخاصة آمبلىا التى تتطور كنبرا خلال الرواية بطريقىها المقلقة (\*) . والنقطة  
الهامة ، مع ذلك ، هى أن عرائس ثاكارى ( مما يؤسف له أنه استعمل  
هذه الكلمة ، لأنها شجعت على الانتقاص من دقته ) كلهم مرتبطون فى  
علاقات انسانية أغلبها علاقات صادقة ومقنعة ، ولو أنها لا تعرض بشعور  
حميم ولا بتحليل رقيق .

ونحن نعلم على سبيل المثال ، بدقة كافية طبيعة شعور جورج  
أوزبورن نحو آمبلىا أو روضون نحو بيكى . ولا ينبج فى تصوير العلاقة  
الناية أكثر من الخطاب الذى يكتبه روضون من مكان حجز المديونين :

كتب روضون : « عزيزتى بيكى . أرجو أن تكونى قد نمت نوما هادئاً .  
**لا تنزعجى** إذا لم أحضر لك قهوئك . فأمس وأنا عائد للبيت أدخن . لاقيت  
حادئاً - فقد قبض على فى شوارع كرزتور Cursitor وأنا أكتب لك  
هذا من قاعتها المذهبة البديعة - نفس القاعة التى قبض على فيها فى هذا  
الوقت منذ سنين - وقد أحضرت مس موص لى الشبائى . لقد أصبحت  
بدينة جدا ، وكعاداتها كان جوربها نازلا الى كعبيها .

انها مسألة نيشان - مائة وخمسون - بالمصاريف مائة وسبعون .  
أرجوك ترسلنى لى درجى وبعض الملابس . أنا لابس حذائى وكرافاتى  
الابيض ( حاجة شبه شراب ميس موص ) لى فيه سبعون . وبمجرد  
تسلمك هذا ، اذهبى الى محل نيشان وقدمى له خمسة وسبعين ، واطلبى  
منه يحدد - قولى انى سآخذ خمره . ويمكن أيضا نأخذ dinner sherry  
ولكن دون صور - فهى غالية جدا .

« إذا لم يوافق - خذى ساعتى وبعض الأشياء التى تستغنى عنها  
الى محل بول - فلا بد بالطبع من حصولنا على المبلغ الليلة . وليس مفيدا  
أن نؤجل المسألة ، لأن باكر الأحد والسراير هنا غير نظفة ، وقد تكون هناك  
أمور أخرى فى غير صالحى - أنا سعيد أن اليوم ليس السبت الذى يعود  
فيه روضون للمنزل - بارك الله فيك - المخلص المستعجل ر . ك

---

(★) يتغير واحد أو اثنان من الشخصووس بطريقة غير مقنعة ، ليس لانهم يتطورون  
بنائيا عذمويا بل لأن ثاكارى ، على ما يبدو ، يغير خطته بالنسبة لهم فى منتصف الطريق .  
فالمسيدة جين شيبشانكس Sheep Shanks ( التى تتزوج بنت كرولى ) واحدة من هؤلاء ،  
وبعض النقاد يتغبرون أن آمبلىا تتغير بهذه الكيفية فقط ، ولكنى أعتقد أن الدليل ضدهم .

« ملحوظة • أسرعى واحضرى » (٤) •

وكل جملة هنا متميزة • وكان ثاكارى يجيد بروعة تصوير نماذج شباب الطبقة العليا - وصورة جيمز كرولى مع « كلابه » منال صغير ممتع - نوعية الناس الذين كتب عنهم ماثيو آرنولد Mathew Arnold : كتبوا ما يتساءل المرء عما اذا كان هناك على ظهر الأرض أى مخلوق يمثل هذا الغباء وبمثل هذا العجز ، عن ملاحظة كيفية سير العالم بالفعل ، كتاب انجليزى عادى ينتهى للطبقة العليا » (٥) •

وحقيقة أننا لا نتعمق فى مساعر أى من هؤلاء الشخوص ، ولكن من الخطأ أن نتصور أنهم لهذا السبب أقل بشريا • وعندما نقول اننا نعرف نوعية مساعرهم فاننا نقصد أننا نعرف كل شيء عن هذه المساعر ، ولبس أننا نسايرهم فيها كما نشارك فى ردود فعل اما • ولكن تصرفاتهم ، بأوسع معانى الكلمة لبست هى موضوع الكتاب •

والعلاقة الرئيسية التى يهنم بها ثاكارى ، مثله فى ذلك مثل فيلدنج وريتشاردسون وحين أوستن - هى الزواج • فرواية سوق الغرور تدور حول صعوبات العلاقات الشخصية ، وخاصة العلاقات الزوجية فى الطبقة العليا بالمجتمع الانجليزى فى القرن التاسع عشر • وهى رواية جسدة التنظيم بالرغم من التطويل وبعض الأخطاء فى بنائها ( وأكثرها ضعفا هى عودة ضوبين وجوزيف سيدلى الى انجلترا ، فالتوقيت •• هنا فى منتهى الارتباك ) ، وتخطبط القصة المزدوجة لكل من بيكى وآميليا ليس اعتباطيا بالمرّة كما يلوح مستر لايوك • فالفتاتان لا تظهران فقط فى علاقة مكملة لبعضها - احدهما ننسطة « وشريرة » والأخرى سلبية « وطيبة » - بل ان مستقبلهما متضادان فى منحنيات تطور متناقضة - اذ يعلو منحنى بيكى فى منتصف الكتاب وينحدر منحنى آميليا • وحقيقة أن المرأتين لا تلتقيان بالكاد فى الفترة بين وفاة جورج فى « ووترلو » وارتباطهما ثانيا فى « بامبارنيكل » ( هذه الحقيقة ) لا تضعف نمط الكتاب كما أنها لا تضعف التناقض الدفين الكامن بينهما ، لأن كلا منهما تلعب الدور الضرورى لها •

ويلاحظ لورد ديفيد سسسل Lord David Cecil فى مقاله عن ثاكارى نمط الكتاب القوى ، ولكنه يبدو غير مدرك بدرجة عجيبة لمغزاه :

« وشخوص البنتين مصممة لتصوير القواعد التى تحكم سوق الغرور باقصى قوة ممكنة • ولأجل كشف كيفية عمل هذه القوانين كونيا فانها من طرازين متضادين تماما » •

« فآميليا شخصية محببة ، بسيطة ومتواضعة وغير انانية • ولكن كما يقول ثاكارى فى سوق الغرور : هذه الفضيلة تستلزم دائما كنتيجة لها ، ضعفا معينا • وآميليا طائفة

وضعيفة وتخضع نفسها • فهي تقضى معظم شبابها فى تعال حقيقى فى البداية ، وبعد ذلك فى اشباع عاطفى لمشاعرها نحو رجل لا يستحقها • وهى ترفض محبا صادقا من أجله ، وبالرغم من أنها فى النهاية تقتنع بالزواج من هذا المحب ، فإن ذلك ( بما فيه من سخرية ) يحدث نتيجة لتغير عابر من المرأة التى من أجلها رفضها حبيبها الأول • وعندما يتزوجها يكون حبيبها الحقيقى قد تعلم أن يراها على حقيقتها » •

« وبيكى - البطلة النائية - ليست ضعيفة ولا مفرورة • إنها شخصية « سيئة » ثعلب لا حمل ، لثيمة وجريئة ولا ضمير لها • ولكنها - شأنها فى ذلك شأن أميليا - تستطيع الهروب من القوانين التى تحكم مدينتها ولما كانت بوهيمية بالسليقة ، فإنها تنخدع بالبريق الزائف الذى يحيط بالرتبة والعصرية التقليديين ، وهى الامتنام المبتذلة والسائدة فى سوق الغرور ، وتبذل الوقت والجهد فى محاولة الحصول عليهما • ثم إنها عاجزة عن الحفاظ على نجاحها • فهى أنانية بدرجة تعجز معها عن معاملة الزوج بأقل قدر من الاعتبار اللازم للاحتفاظ به - بالرغم من أنه من مقومات مركزها • وتهبط به مجتمع الرزيلة - ولكن عينيها لا تبصران - وتقضى بقية حياتها فى محاولة انقاذ ذاتها بنجاح ، حتى لثراها أخيرا أرملة مهيبه وخيرة ونموذجا للاحتشام ، وأخيرا مثالا متوهجا لخداع المظهر الخارجى فى سوق الغرور ، ويتسع هذا البناء المتوازى ليشمل الرجال الذين يدخلون حياة كل من أميليا وبيكى ، فهم بالمثل متضادون وبالمثل يخدعون أنفسهم » • ٦ •

ويبدو لى هذا النقد مثالا واضحا للنوع الذى يخطئ الموضوع الأساسى للرواية التى يعالجها • فالكتابة عن بيكى على أنها « مخدوعة بالبريق الزائف الذى يحيط بالجاه والعصرية التقليديين » الخ • هى بالتأكيد اخفاق فى فهم الموضوع الحيوى وهو « ما هو البديل الممكن لما فعلته بيكى ؟ » وبمجرد أن نوجه هذا السؤال يصبح الحديث عن خداع النفس غير ذى دلالة • فبعد أن يتمسك لورد ديفيد سيسيل بأن الكتاب عن مجتمع ما - سوق الغرور - يستطرد لبستخلص السخوص أخلاقيا من هذا المجتمع ، وليناقسهم كما لو أن لهم أى وجود خارجه • ولأنه يرى الفرد والمجتمع كوحدين منفصلتين ، « والقوانين » الاجتماعية كشيء مجرد ومختلف عن المقاييس الأخلاقية الشخصية ، فإنه يخفق فى فهم القوة المحركة الأساسية للرواية •

ومشكلة بيكى ليست فى أنها « أنانية للغاية » الخ • ( وليست أنانية من هذا النوع الذى يؤدى الى اثاره اهنمام لورد ستاين ، كما أن الحفاظ على زوج بهذا المعنى ليس من ضرورات بيكى الملحة ) • ومأزق بيكى ، وهو أيضا مأزق أميليا هنا - هو مأزق جين فبرفاكس فى رواية لها ، وبكاد يكون مأزق جميع بطلات الأدب الروائى الانجليزى ، بدءا بمول ( أ ) فلاندرز ومن أتت بعدها • ما الذى نستطيع شابة ذات حيوية وذكاء أن

---

( ١ ) شخصية رئيسية فى رواية ديفو مول فلاندرز •



تفعله فى عالم المجذمع البورجوازى المهنى والهمنى فى نفس الوقت ؟  
ولبس أمامها سوى طريقين اثنين : الطريق السلبى بالاستسلام للاستعباد  
أو الطريق الإيجابى بالتمرد المستقل (٥)\* والأمل الوحيد فى الحل الوسط هو  
الفرصة السعيدة باكتشاف رجل متفهم مثل مستر ضارسى أو مستر نايطلى ،  
ترى بدرجة تكفى لسراء بعض القيم الحضارية ، وطيب بدرجة تكفى لأن  
يرغب فيها ، ولكن العقبة الخفية هى أن أمثال مستر نايطلى يتطلبون  
عنصر « الأناقة الحقيقية فى التفكير » وهو مالا يتأتى أبدا ليكى بنفس  
حظها ( فلقد عانت من معركة أقسى من معركة جين فيرفاكس ) \* وهو  
ما لا يمكنك أن تجده فى سوهو أو فى العبودية عند « مس  
بنكرتون Miss Pinkerton .

وتمرد بيكى مثل مول وكلايسا وصوفيا ( كل بطريقتها الخاصة )  
من قبلها \* فهى غير مستعدة للخضوع للعبودية الدائمة والمهانة فى مهنة  
المربيات \* ولهذا فهى تستعمل عن وعى وتنظيم كل أسلحة الرجال مضافا  
إليها قيمتها المادية الطبيعية الوحيدة - جنسها ، لتعصف بعالم الرجال \*  
والنتيجة بطبيعة الحال مهينة أخلاقيا وهى امرأة ساقطة حسب المقاييس \*  
ولكنها تستحوذ على تعاطفنا مع ذلك ، ليس اعجابنا وموافقنا ، ولكن  
شعورنا بالإخاء البشرى - تماما كما يفعل هينكليف ، وهى تحظى به ليس  
بالرغم من نمردها بل بسبب هذا التمرد ، وهى تحظى به فى اللحظة التى  
تطرح فيها بقاموس مس جمايما من النافذة ، وبذلك ترفض الطريق الذى  
كان سيقودها هى لأن تصح مس جمايما أخرى \* والواقع أن هذا التصرف  
هو الذى يبدأ حركة الذبذبات الحيوية للكتاب \* ومن المسلى أن نقرانه  
بذلك التصرف التمردى الآخر الذى يحرك كتابا مختلفا تماما مثل مرتفات  
وأذرنج \*

(★) أن من الممتع أن نلاحظ كيف أن العمل البدنى هو الشيء الوحيد الذى لا يخطر  
أبدا على بال الشخص الهامة ( مهما عانوا من ضغوط ) \* فبالنسبة للمرأة تعتبر وظيفة  
مربية أو وصيفة مهينة للغاية ، ولا يمكن تصور ما دونها ، مهما كان الموقف محرجا ،  
وكحل أخير فالدعارة فرصة أفضل كثيرا من العمل \* وبالنسبة للرجال ( عندما يختفى  
الاقراض وكرم الأقارب » يكون الحل الوحيد هو الانخراط فى الجيش ، وإذا تعذر هذا  
فالخطوة التالية هى السحن فى نيوجيت أو الحجز فى بيت الديون ، مع الاحتمال النهائى  
لحياة الجريمة \* ولكن ما من واحد منهم يتحول الى عامل والسبب واضح \* فبمجرد أن  
يتحول المرء من طبقة الملاك الى طبقة العمال يكون قد فقد \* فلم يعد أى واحد منهم أبدا  
وتصبح الحياة للشخص الذى عرف من قبل مستويات العالم المتمدين - غير ذات قيمة \* وقد  
وجد حون أوزبورن أنه يستحيل عليه العيش على دخل ألفى جنيه فى السنة ، ولكن كان  
دور أميليا أن تكتشف فيما بعد « أن نساء يعملن بجد وأفضل مما فى استطاعتها ، فى مقابل  
بنسب بوميا ( الأهل الخمسين ) \*

وليس هناك غموض بالنسبة لحيوية بيكى شارب وجاذبيتها .  
فما تثبته ليس مشاركة وجدانية عاطفية . وقد يخفف ثاكاري - السيد  
الفيكتوري - من تمردها بنعوت غامضة وردود فعل مستهجنة ، ولكن الطاقة  
التي وضعها فيها أعمق من أخلاقياته أو فلسفته ، ولهذا فهي تكتسح  
دائما .

وبالطبع ليست بيكى محبة ( ولو أنها عندما تقص على أميليا  
الحقيقة عن جورج أوزبورن « هذا الغندور . . الواطي ، هذا المتصنع  
. . الخ » نجعل من الجائز للمرء أن يصفح عنها كثيرا ) . ولكن ماذا كان  
في وسعها أن تفعل عدا ذلك ؟

« فكرت ربيكا : » ليس من الصعب أن أكون زوجة لسيد ريفي .  
أعتقد أنه يمكنني أن أكون سيدة طيبة إذا كان دخلي السنوي خمسة آلاف  
جنيه . وفي هذه الحالة يمكنني أن أملك في المشتل ، وأحصى ثمرات  
المشمش على الحائط ، وأروى النباتات في الصوبة ، وأنزع الأوراق الجافة من  
نباتات ابرة الراعي Geranium . وأستطيع سؤال السيدات المسنات  
عن أمراض مفاصلهن ، وأوصي بتوزيع ما يساوي نصف كراون من الشوربة  
لكل فقير . ولن أخسر كثيرا بهذا من الخمسة آلاف جنيه سنويا . ويمكنني  
حينئذ أن أسافر على بعد عشرة أميال لأتغدى مع جارة لي وألبس موضة  
السنة قبل الماضية ، وأذهب إلى الكنيسة وأبقى صاحبة في مقعد الأسرة  
العظيم ، أو أتعس خلف الستائر ووجهي خلف الحجاب ، على أن أكون  
قد تدربت على ذلك . ويمكنني حينئذ أن أدفع مالا للجميع . فقط ان كنت  
أملك المال . . » ( V )

وبتعبير آخر كان يمكنها ، إذا واثقا الحظ ، أن تصبح شخصية  
لا تختلف عن مسز التون في رواية اما ، ولو أنها كانت ستلعب أوراقها  
بطريقة أفضل كثيرا . وقد يكون في إمكانها أن تحاول أن تكون أميليا .  
وأميليا أيضا كان يمكن أن تكون سيدة طيبة جدا ( بمستويات العصر  
الفيكتوري ) بدخل سنوي خمسة آلاف جنيه - وهي في هذا الوضع السعيد  
في نهاية الكتاب . ولكن لبس قبل الكشف بمنتهى الوضوح عن نتائج  
كونها أميليا ، حتى بالنسبة لضويين ، حصان الحرب الخسبي القديم .

وكثيرا ما تعتبر أميليا واحدا من مظاهر فشل ثاكاري ، الحلفة  
الضعيفة في رواية سوق الغرور . واعتقد أن هذا يرجع إلى أن كبرين  
جدا من القراء يريدونها شبيها آخر لا يتأتى لها أن تكونه في حدود نمط  
الكتاب - بطل . وهي بالتأكيد كبطل تشكّل فردا ضعيفا للغاية . وبالتأكيد  
أيضا هناك غموض متكرر في موقف ثاكاري نحوها . وإذا اتجهنا .

لاعتبارها بطلة فاصرة فهذه غلطته أولا . ذلك أنه يصعب في الجزء الاول من الكتاب الاعتقاد بأن تعليقاته على الصغيرة المسكينة المهالة آميليا تعليقات تهكمية بأي درجة ، ومع ذلك فاذا توقعنا الكثير جدا من آميليا فلا يمكن أن يقع اللوم كله على ثاكاري . فهو يخذلنا في الفصل الاول بهذه النغمة « كانت لها اثنتا عشرة صديقة حميمة ومقربة من بين الأربعة وعشرين سابعة . » . وعندما نصل الى الفصل الثاني عشر يتحتم علينا أن نتبين أن آميليا لم تخلق لنوافق عليها بلا انتقاد :

« في خلال سنة حول ( الحب ) بنثا صغيرة طيبة الى سيدة صغيرة طيبة . لتصبح زوجة طيبة عندما يحين الوقت السعيد . وهذه الشابة ( قد يكون من الطيش البالغ لوالديها أن شجعها وأغريها بذلك الحب الأعمى وتلك الأفكار الساذجة الرومانسية ) أحبت من صميم قلبها الضابط النسب في خدمة جلالة الملك - الذي تعرفنا عليه معرفة مقتضبة . كانت تفكر فيه في اللحظة الأولى عند استيقاظها ، وكان اسمه آخر اسم تذكره في صاواتها . ولم تكن قد رأت أبدا رجلا في مثل جماله أو مهارته ، فارس وراقص وبطل على العموم . أيتحدثون عن انحناء الأمير ! انها لا شيء بالنسبة لانحناء جورج ؟ لقد شاهدت من قبل مستر براميل الذي يمتدحه الجميع - ولكنه لا يقارن بفتاها جورج ! . . . كان صالحا فقط لأن يصبح أميرا للجن . وآه أى شهامة في انحنائه لهذه السندريللا المتواضعة ! . . » ( ٨ ) .

( وهما أيضا نجد أن ثاكاري ليس عادلا تماما . فمن الواضح أن صفات « طيبة » في الجملة الأولى لا يقصد أن تؤخذ بكل ما تعني ، ولكن النغمة « الأفكار الساذجة الرومانسية » غامضة جدا . فصد من يوجه هذه السخرية ؟ ) بالطبع لا يمكن لأحد بعد خمس عشرة سنة من خداع النفس كأرملة أن يستمر في اعتبار آميليا جديرة بتعاطفنا غير المشروط . . . والواقع أن كل القسم الذي يعالج حياة آل سيدلى في « فولام » معروض بواقعية تستبعد المواقف غير المنتقدة . ولو كان ثاكاري عند هذه المرحلة منغمسا في نوع العاطفة التي شعر كثير من القراء أنها محتواة في موقفه نحو آميليا - لما سمح لنفسه أبدا بواقعية جعل جورج يترك والدته غير آسف كما أنه لم يكن ليجازف بوصف نهائي لبطلته على أنها « طفيلية صغيرة رقيقة » .

لا - فليست آميليا بطلة رواية سوق الغرور أكثر من بيكي . بل هي بالأحرى الاحتمال المضاد - الصورة التي كان يمكن أن تختارها بيكي لنفسها . ومما يحسب كحسنة لثاكاري أنه يقدم آميليا كما هي ، طفيلية ، تكتسب الحياة من خلال استسلامها الذي ليس حتى استسلاما صادقا ، مستغلة ضعفها وخادعة حتى نفسها .

وضعف الحبكة فى رواية سوق الغرور لا يكمن فى شخص أميليا ،  
( بالرغم من نواحي الغموض التى أشرت إليها ) ولكن فى شخص ضوبين  
Debbin فهو نفسه الذى يخذل الرواية - ليس لمجرد أنه بالمعنى  
السيكولوجى غير مقنع ، ولكن لأنه يفتسل فى تحمل عبء القيم الإيجابية  
المتضمنة فى نمط الكتاب ، وهى قيم لو نجح تجسيما لجعلت من هذه  
الرواية - توم جونز - أكثر عظمة ، ملحمة هزلية حقا بالنثر .

ويبدأ ضوبين كناميذ خجول ولكن حساس ، يحارب المتعجرفين ،  
ولكنه مع تقدم الرواية يصبح « منسرا » للفضائل المحترمة للطبقة  
المتوسطة . وهو داهية ومنقف ( يجده جورج أوزبورن النساب أثناء رحلتها  
فى أوربا كنزا للمعلومات ) . ولكنه بسيط ومخلص . ويعجز ثاكارى عن  
الشرح أو الاقناع للقارىء كيف يمكن لرجل بمنزل هذا الفهم والخلق أن  
يبقى غارقا فى حبه لأميليا بطريقة المراهقين ، كل تلك السنوات . وهل  
يمكن أن بمنزل بذلك حالة لتوقف التطور فى المجال العاطفى ؟ ولكن النفى  
صحيح ، فليس هناك أى إيهاء بذلك . وعلينا أن نأخذ ضوبين بجديته .  
وهو ليس بطلا بل هو دعامة أو بالأحرى شجرة بلوط ، شجرة البلوط  
الصارمة الهرمة التى يتشبث بها النبات الطفيلى الغض .

وأثر ضوبين هو أن يبقى فى خلفية الرواية ، بغموض ولكن بتحديد ،  
كنموذج متبلد أو رجل متوسط ولكن طيب - وهو بالتأكيد ليس متمردا  
ولكنه بالتأكيد أيضا لا يتأثر بقيم سوق الغرور . ولأن ضوبين لا يتأثر  
هكذا فإنه غير مقنع نفسانيا كشخص من الشخصوص ، وغير مقنع لنمط  
الكتاب . ومن مظاهر قوة ثاكارى الخارقة قدرته على رؤية شخصية  
كأجزاء من موقف اجتماعى متماسك . وعلى سبيل المثال فإن اهتمامه  
بالتفاصيل المالية فى روايته ليس منلا لاتجاه طبيعى مبتذل ، ولكن لقدرته  
على وضع شخصية بثبات فى العالم لدرجة أننا نؤمن بهم تماما رغم معرفتنا  
المحدودة نسبيا عنهم .

ونحن - بعد كل شىء - لا نعرف كثيرا جدا عن بيكى ذاتها . ويمكننا  
فقط أن نخمن كم هى سعيدة ، وأى أحاسيس قد تنتابها ، وبالضبط  
أى المشاعر تدفعها للتصرف كما تفعل . ونحن لا نعلم كم تحب روضون ،  
وجفاؤها مع طفلها غير مقنع تماما . فهى - كما لاحظنا - دائما على بعد . ومع  
ذلك فهى موجودة بالتأكيد ، مفعمة بالحياة بدون شك وواحدة من  
الشخصوص العظيمة فى الأدب الروائى كله . كيف ينجح ثاكارى فى ذلك ؟  
- أعتقد أنه يفعل ذلك أساسا بصياغة شخصوصه بهذا التحديد والثبات  
فى موقف اجتماعى متماسك . وقد لا يقال لنا الكثير عن مشاعر بيكى

ولكننا نعلم بالضبط نوعية موقفها . ونحن نعرف علاقتها - المالية والاجتماعية ( بأوسع مدلول ) بكل من شخص الرواية - ونعرف المبدأ الرائد في سلوكها ، وهو أنها تريد أن تكون سيدها حياتها .

وهكذا فالفجوات النفسية ، وفجوات التحليل، ومظاهر الالتباس التي تحيط بها لا تهم كثيرا ، بل الواقع أن هناك شعورا بأن هذه النواقص هي قوة إيجابية ، لأن أغلب هذا التحليل في الروايات ينطوي على تجريد غير واقعي ، ويعرض مشكلات الشخصية بطريقة جامدة تششت الانتباه عن حقيقة تصرفات الشخص بالتركيز المانع على دوافعه . وبمعنى هام جدا نحن نعلم عن بيكي مثلا أكثر مما نعلم عن بطل بروست Proust إذ لها مثل أوليفر تويست وجيني دينز طبيعة نموذجية رمزية تجعلها فردا ( قائما بذاته ) ومع ذلك أكثر من مجرد فرد .

ويعتبر هذا النوع من النموذجية typicality ضعفا فنيا لدى بعض النقاد . فالقول بأن أحد الشخص نموذج يعتبر إشارة إلى نقص وفشل من جهة المؤلف في تحديد الشخص . ولكن الواقع أن الشخص غير النموذجيين في الأدب لا يمكنهم أن يكونوا مشوقين فنيا . فلو أن هاملت كان مخلوقا منعزلا ، مخلوقا تجعله فرديته مختلفا أصليا وكليا عن باقي الأفراد ، عصابي فقد كل اتصال بالدوائر النموذجية للحياة والعلاقات البشرية - لما كان شخصية فنية عظيمة . والواقع أن كونه نموذجيا لا يقلل من كونه فرديا ، وهي حقيقة أدركها شكسبير تماما عندما قدمه في تقليد الرجل المكتئب ، وهو طراز من الشخصية كان من السهل على المتفرج في العصر اليزابيثي التعرف عليه وفهم مغزاه .

والنموذج type الفنى ( وهنا نرى قيمة نظرية «الأمزجة» « humours » القديمة ، بالرغم من بدايتها السيكلوجية ) ليس معدلا average ، وليس - أدنى مركب عام للصفات البشرية ، بل هو التجسيد لقوى معينة تلتئم معا في موقف اجتماعي معين لتخلق نوعا متميزا من الطاقة الأساسية . وبخيل موليير Molière ليس رجلا نموذجيا بمعنى كونه رجلا وسطا ، ولكنه نموذج - وأكثر من نموذج - وأكثر من فرد بالاضافة إلى أنه فرد محدد ونادر للغاية . « وشارلي شابلن » على الشاشنة ليس رجلا وسطا ( لم ير أحد أى شخص مثله تماما ) ومع ذلك فهو بدون أدنى شك نموذجي ، ليس مجرد حالة شاذة بالرغم من كونه فذا للغاية ، ولكنه بطريقة ما أكثر نموذجية « للرجل الصغير » ، العامل الفردي في مجتمعنا الصناعي ، عن أى رجل صغير نعرفه بالفعل ، وهنا تكمن عظمتة .

ويبدو لي أحسن شخوص ناكاري نماذج بهذا المعنى بالضبط .  
 ويطيبعتهم هذه ذاتها هي التي تلمسهم بحيويتهم رغم بعدهم عن القاريء -  
 ورغم معرفتنا المحدودة عنهم وعدم لياقة تعليقات ناكاري  
 المعروفة . وبيكي فردية individual بوضوح ، ومع ذلك  
 فهي كل امرأة ذات عزيمة تتمرد على ضروب الإذلال التي  
 يفرضها عليها ادعاءات اجتماعية معينة . والعجوز أوزبورن ، كذلك هو كل  
 رجل أعمال ناجح في القرن التاسع عشر ، منغلق في نكد منرى قائم في  
 ذلك المنزل الكبير في راصل سكوير : كم هو متماسك ؟ وكم ترتعد كل  
 انجلترا المحترمة خشية غضبه عندما يسمع أن ابنه قد تزوج من  
 ابنة رجل مفلس . وكيف يتزاحم عالم كامل بقيمه حينما يميل مجددا  
 حفيده عندما يعلم بوفاة جون سيدلي العجوز :

« قال أوزبورن العجوز لجورج : « أنت نرى ما ينج عن الجدارة والعمل  
 الجاد والتفكير الحكيم . انظر الى والي كشف حسابي في البنك - أنظر  
 الى جديك الفقير ، سيدلي ، وفسيله . ومع ذلك فقد كان رجلا أفضل مني  
 منذ عشرين عاما - رجلا أفضل بعشرة آلاف جنيه » (٩) .

ويبدل ناكاري نفسه قصارى جهده للقضاء على صورته لعالم الطبقة  
 الحاكمة . وفي لحظات معينة فقط يبعد نفسه من موقف الكورس Chorus  
 ويسمح للمشهد أن يحدث تأثيره الأقصى . وهنا تبلغ موهبته عن التطرف  
 والسنذوذ أقصى مداها . أوزبورن العجوز في رد فعله لوفاة جورج ،  
 سهرت كرولي العجوز الشرير ، لا حول له ولا قوة ، أخرس ونصف  
 معنون ، ينتحب بطريقة تنبر النملة عندما يترك لعناية خادمته ، ولدى  
 بيرايكارز Barcaces تجلس في عربتها بدون خبول في بروكسيل ،  
 ووصف منزل لورد شتاين وأسرته ، مثل هذه الأحداث العرضية تحرز  
 نجاحا لا مبال له . ولكن خلال الرواية كلها وباستمرار يضعف الأثر  
 المترتب على ما يفعله الشخص أو يتبدد بفعل تعليقات المؤلف .

وينشأ الأثر المفجع لهذه التعليقات من نغمتها أكثر منه من معناها .  
 فهي نغمة تنير الالتباس وبأسوأ مدلول نجدها مبنذلة . وموقف ناكاري  
 بالنسبة لكل شخوصه الرئيسية تقريبا - وخاصة آميليا وبيكي غامض .  
 ولا ينشأ الغموض من التعقيد ، أو الشعور بأنه لا يمكن أبدا ذكر الحقيقة  
 كلها ، وأن هناك دائما في كل حكم عامل تعقيد ، بل ( انه ينشأ ) من  
 الجبن ومن رغبة في فضح ضروب الأوهام ومع ذلك الإبقاء عليها .

والقوة الدافعة الفنية لرواية سوق الغرود هي رؤية ناكاري للمجتمع  
 البورجوازي وللحلاقات الشخصية المتولدة عن هذا المجتمع . وهذا هو

موضوع روايته ، وانسيابها واشراقها ، وحيوية بيكى ، والحياة الهزلية الغنية الزاخرة للبانوراما - كلها ناشئة من بصيرة ثاكارى وأمانة رؤيته الحسنة . وهو يخترق ضروب الرياء فى سوق الغرور ويكشف النقاب عن الدناءة المقززة الوحشية خلف بريقه الأنيق وتحتة . انه يرسم ذروة المجتمع النورجوازى ، يوم كان الاقتصاد المزدهر يستطيع لمدة وجيزة تحمل الطفيليين عن طريق الديون النى ولدها ( وهذه هى الطريقة التى تمكن بيكى وروضون من الحياة المريحة بدون دخل سنوى ) بالرغم من رفضه غير المشفق وضروب فسله مثل جون سيدلى العجوز . ويشور شعور ثاكارى الانسانى على هذا المجتمع - ومع ذلك . . ومع ذلك . . ألا نرى أنه يحبه ؟ ولوضع الشك فى تعبيرات أدبية نقول : « هل رواية سوق الغرور مثل رواية مرتفعات واذرنيج رواية بالغة التكامل ؟ » .

ان الاستياء البشرى يخففه باستمرار اللين المزيف من عضو النادى ، وهو ليس لين فيلدنيج المبني على الكفالة الحقة ( ولو كانت محدودة ) للورة الانجليزىة ، بل هو لين الروائى الناجح الذى واجه العالم ويهتّم بالاستمرار فى مواجهته . ويتحول الى سخرية عامة وحرّة من السلوك البشرى :

« آه للغرور ! Vanitas Vanitatum من منا سعيد فى هذا العالم ؟ من منا يحقق رغبته ؟ أو ان حققها يصبح راضيا ؟ هيا يا أبنائى ، فلنغلق الصندوق بالدمى فقد انتهت مسرحيتنا » ( ١٠ ) .

وهذه أضغف خاتمة ، وأضعف تعبيرات اليقين . ولا ينسعر المرء حتى بأن ثاكارى يعنى ما يقول .



## ٧ - جورج اليوت - ميد المارش ( ١٨٧١ - ١٨٧٢ )

7. George Eliot : Middle march (1871-2)

ان هذه رواية ضخمة ومتسعة ومثالية وفسيحة المجال والاتجاه -  
لدرجة أن التمسك بالقول بأنها من نفس نوع رواية **اما** قد يبدو لأول  
وهلة غير سليم نوعا . ذلك أن من الواضح أن مجال الاهتمام أعظم  
يكثير . وهو اهتمام ينسمل موضوعات مثل العلاقة بين الفن والحياة ،  
والتقدم في علوم الأحياء والعواقب الاجتماعية لمشروع قانون الإصلاح  
لسنة ١٨٣٢ ، ومشكلات مهنة العلماء ، وسيكولوجية الاستشهاد . ومثل  
هذا الاهتمام لن يبدو من النظرة السطحية في مستوى المقارنة باهتمام  
جين أوستن . ومع ذلك فمجال الاهتمام - رغم كونه مؤثرا بدرجة رائعة ،  
لا يكشف عن أى اتجاه جديد جذريا نحو فن الرواية . فجورج اليوت  
نوسع منهج جين أوستن ، ولكنها لا تغيره نوعيا .

**وعالم ميد المارش** أكبر وأكثر تنوعا من عالم هايبري ، واهتمامات  
سكانه تتخذ أشكالا مغايرة وتقودنا الى مسائل يمكن تسميتها بخفى  
أوسع ، ولكن رواية **ميد المارش** ، رغم أنها لبعض الاعتبارات ، أقوى  
الروايات الانجليزية تأثيرا ، ورواية ليس من العتب مغارنتها باحدى  
روايات تولستوى Tolstoy ، الا أنها ليست بأى مدلول عملا ثوريا .

والمقارنة بالكاتبة جين أوستن نستحق التطوير . ففي أول فصل  
للرواية نجد وصف مستر بروك Mr Brooke

« رجل فى الستين تقريبا ، له مزاج اذعانى وآراء متنوعة ، وصوت انتخابى  
غير مؤكد . وكان قد ارتحل فى سنوات شبابه ، واعتقد اهل البلد أنه قد كون عادة  
ذهنية مشتتة للغاية وكانت قراراته من الصعب التنبؤ بها كصعوبة التنبؤ بالطقس ، وكان  
مضمونا فقط أن تقول : انه سيتصرف بقوايا خيرة ، وأنه مستعد لانفاق اقل مبلغ من  
المال لتحفيظها ؟ (١) »

وبصرف النظر عن اهتمام واضح « بآراء » سخوصها وهو اهتمام  
تشاركها فيه جين أوستن على هذا المستوى ، فقد لا يكون هناك ما يميز  
هذا المقطع ، حتى بالنسبة لألفاظه ، عن فقرات وصف مماثلة فى رواية  
**اما** . فهناك نفس نوعية اللباقة المعتمدة على اتران يعتمد بدوره على



مجموعة من القيم الاجتماعية بالغة الوعي والتحديد ، ومستمدة من المشاركة التامة في حياة مجتمع معين . ومع ذلك فالجملية التالية تشير الى تغيير : « نلك ان أكثر العقول غموضا و « جليطة » تحوى بعضا من الذرات الجامدة للعادات ، وقد شوهد الرجل يتساهل بالنسبة لكل اهتمامه هو ، باستثناء الاحتفاظ بعلبة نشوقه ، التى كان يحرسها ويطلق عليها ويتشبت بها بشراة » .

وليس الأمر مقصودا على أننا نلمس - عند اضافة كلمة « جليطة » افتقارا « للركة » لا يمكن أن يوجد فى رواية اما - بل ان الجملة بأكملها فيها بلادة قد تصل الى عدم الاتقان ، وهى صفات تنمى مع عادة ذهنية عند جورج اليوت مختلفة تماما عنها عند الروائية السابقة . ويجوز تسميتها فرض الموضوع أو الميل للمبالغة فى تصوير التعميم الخلقى . فنحن ننتقل فورا من وصف لبق وينطوى بالطبع على نقد خلقى لمستر بروك ، وهو وصف تتطور فيه معا حيويته كأحد الشخص ورويتنا له - ننتقل فورا الى التعميم الذى يتسبب فى ابعاد مستر بروك ثانبا ، ونكاد لا نلاحظ فى الكلمات « وقد شوهد » انتقالنا من « ذهن » مستر بروك ( كما هو ) الى « أذهان » عامة . وليس الانتقال مزعجا ، وهو يبرز واحدة من القدرات العظيمة لجورج اليوت كروائية ، وهى اصرارها على أنه يجب علينا دائما أن نعقد صلة بين رواياتها وبين حياتنا ، وأنه لا يجوز لنا أن ننسى أنفسنا فى العالم الخيالى للرواية ، ولكنها تصور التغيير الذى تدخله على منهج جين أوستن . وعندما تقدم لنا جين أوستن فى رواية اما تعليقاً معمما ، مثل ملاحظتها عن الرقص ونوقف الرقصات ، لا نشعر باغراء ما لتطبيق سخريتها كفكرة عن معنى « الحياة » ككل . أما عند جورج اليوت فهناك دائما المطالبة الأكثر الزاما المترتبة على لفظ « الحياة » ( كاسم مجرد ) . ويؤكد عدم غياب هذه المطالبة اتساع اهتمامها وشمول عمقيتها الهائلة . ولننتقل الآن لأحد شخصياتها الثانويين ، مسنر كادوالادر Cadwallader : «

« كانت حياتها بسيطة ريفيا ، خالية تماما من الأسرار ، سواء السيئة أو الخطيرة أو حتى الهامة ، وغير متأثرة وعيا بتسئون العالم العظيم . وكان الأكثر تشويقا لها تسئون العالم العظيم الذى تنقلها اليها خطابات أقاربها من أبناء الأكابر : كيف ضيع الأبناء السبيان ذوى الجاذبية أنفسهم بزواجهم من عشيقاتهم وحماة اور ناب Lord Tapir الرقبة العريضة . . ونزوات النقرس الغاضبة للورد ميغاثيريم Megatherium وتسابك الأنساب الذى نقل اكليل الأسرة لفرع جديد ووسع قصص الفضائح ، - كانت تلك موضوعات احتفظت بتفاصيلها بأقصى دقة ، وأعادت صباغتها فى خلطة ممتازة من الحكم التى

كانت هي نفسها تستمنع بها بدرجة أكبر ، لأنها كانت تؤمن بدون منازع بمسائل الأصل وقلة الأصل ، كما كانت تؤمن بطيور الصيد والطيور الضارة . ولم تكن أبدا لتتبرأ من أى شخص على أساس الفقر . فالحظ من شأن دى بريسى De Bracy لدرجة أن يأكل عشاءه فى سلطانية كان من شأنه أن يبدو لها مبالا للمواقف المنيرة للشفقة التى تستحق المبالغة ، ولكن ردائله الارستوقراطية لم تكن تروعاها ، وكان شعورها نحو الأغنياء السوق نوعا من الكره العقائدى ، فلا بد أنهم قد كونوا كل ثروتهم من أسعار القطاعى الباهظة لكل شىء لا يدفع سلعا فى بيت القسيس . ولم يكن هؤلاء جزءا من الخطة الربانية ، وكان نطقهم موجعا للأذان ، ولم تكن البلدة التى يكثُر فيها أمثال هؤلاء الشواذ ( فى نظرها ) تبدو مهزلة دنبة ، لا يمكن أخذها فى الاعتبار فى خطة كون راقية . وادا كانت أى سيده تميل للحكم بقسوة على مسز كادوالادر فلنبحث عن شمولية آرائها الجميلة هي بنفسها ، ولكن متأكدة تماما من أن ( هذه الآراء ) تستطيع اسباع حاجات كل النفوس التى تشرف بالحياة معها جسا الى جنب .

وبمثل هذا التفكير النشط كالفوسفور ، والذى يتسبب بكل شىء يقترب منه ويحيله الى الشكل الذى يناسبه - كيف كان يمكن لمسز كادوالادر أن تشعر أن مثيلات مس برونك وشئونهن الزوجية مستقبلا بعيدة عنها ؟ » ( ٢ ) .

ويعتبر النقاد أحيانا جورج البوت كاتبة مدبرة ولكن منفرة ، وأن نزعتها « التطهرية » مرتبطة بسهولة سديدة بضيق أفق خلقى . وهو نقد مجحف للغاية - فحيوية الفقرة المنبسطة قبلا لا يسوبها أى ضيق أفق . والذكاء « أعمق » من ذكاء حين أوستن ، ففط ، بمعنى أنه ينطوى على وعى مختزن أكثر تنوعا - وكلمتا « بسيطة ريفيا » تضمعان ابراشة تيمتون Tipton فى عالم أوسع مما ينأمله أى شخص فى رواية لها . واللعب بكلمات « شئون العالم العظيم » ، ينطوى على دراية بـ « شئون » لا تدعها جين اوسنن . وهى لبست دراية رائعة . بل على العكس ، فان تهذيب المدينة لدى جورج اليوت خال تماما من ضحالة السفسطة السطحية ويضفى على نقدها صلابة واتساعا رائعين . وقد تبدو فقره « حمافه لوردتابر العريقة » صارخة ، والنقد فجاء ، ولكنها فى الواقع تطوق قطاعا كاملا من المجتمع . و « خلطة » مسز كادوالادر « الممتازة من الحكم » مدعومة بدعاء مبدعتها ذاته بنفس القدر الذى يدعم به ادراك جورج البوت للعمليات العلمية قوة كلمات « نشط كالفوسفور » . والقضية بالطبع ليست أن جورج اليوت أكثر ذكاء من جين أوستن ، ولكن أن ذكاءها قد استوعب مجالا أوسع .

وفى المقطع عن مسر كادوالادر كما فى سابقه عن مستر بروك ،  
نعرض جملة نميمه « فلتنجب ٠٠٠ أى سبيدة تميل للحكم بقسوة على  
مسز كادوالادر فى شمولية آرائها الجميلة هى ، ولنتأكد تماما من أنها  
( الآراء ) تستطيع اشباع حاجات كل النفوس التى تتشرف بالحياة جنبا  
الى جنب معها » . وهنا نجد نانيا التوجه المباشر نحو ضمير القارىء ،  
وهو ان لم يكن مسيئا فى حد ذاته ، الا أنه غير مندمج تماما فى أغراض  
جورج البوت ككل . والنعت « الجميلة » غير رقيق ولا مناسب والسخرية  
التي يتضمنها فجة وليست على مستوى استعمال النعوت السابقة .  
والجملة « كل النفوس التى تتشرف ٠٠ الخ » جملة غير محددة . فبأى  
معنى تقرأ « تتشرف » وضد من توجه السخرية ؟ ان الغموض يكشف  
عن ضعف - وما المبرر لوجود الجملة هنا بالمرّة ؟ .

هل يمكننا ، ملا ، فى هذه الجمل التى توجه فيها جورج اليوت  
نظرتها الأخلاقية مباشرة الى القارىء وتسير الى ضميره الشخصى -  
( هل يمكننا ) عزل ضعف ما فى منهجها ووضع اصبعنا على نبرة فى  
رواية ميد المارش يمكن وصفها بعدالة بأنها فاترة ؟ انه سؤال معقد  
وسوف نضطر للمعادة بحثه .

والآن فلنتجه الى وصف آخر فى رواية ميد المارش : ذلك المشهد الذى  
نكتشف فيه « دوروثيا Dorothea » وهى تنتجب فى شقتها فى روما  
عقب زواجها بستة أسابيع :

« بالنسبة لأولئك الذين نظروا الى روما بقوة المعرفة المنشطة التى تبت روحا متزايدة  
فى كل الأشكال التاريخية وتستبعد مراحل الانتقال المضغوطة التى توجد التناقضات ،  
قد تبغى روما كما كانت المركز والمفسر الروحى للعالم ٠٠ ولكن عليهم أن يفكروا فى تناقض  
تاريخى آخر : ضروب الوحى العملاقة المحطمة لتلك المدينة الامبراطورية البابوية تفتحم فجأة  
على أفكار فتاة نشأت وترعرعت فى كنف مذهبى التطهير الانجليزى والسويسرى ، وتغذت  
على أحداث التاريخ البروتستانتي الهزيلة وعلى فن يهتم بالرسم اليدوى hand-screen  
فتاة أحالت طبيعتها المتوقدة كل قسطها الصغير من المعرفة الى مبادئ ، تصهر كل تصرفاتها  
فى قالبها ، وأضعت مشاعرها النشيطة صفة السرور أو الألم على أكثر الأشياء تجردا ،  
فتاة كلنت قد أصبحت أخيرا زوجة ، ووجدت نفسها ، بسبب تقبلها الحماسى للواجب دون  
تجربته ( وجدت نفسها ) مقحمة فى انشغال صاخب بقدرها الشخصى . وقد يكون عبء  
روما المستعصبة على الفهم سهل التحمل بالنسبة للحوريات المثاليات ، اذ كان يكون لهن  
خلفية للرحلة الرائعة للمجتمع الانجليزى المتفرج : ولكن دوروثيا لم تتأت لها مثل هذه  
الوقاية ضد الانطباعات العميقة . أطلال ومبان بازيلية ، قصور وتماثيل ضخمة مشيدة  
فى وسط حاضر محدود ، حيث يبدو كل ما هو حى ودافئ غارقا فى التدهور العميق لخرافة  
بعيدة عن التوقير ، وصورة حياة الجبابة المثلثة رغم تعميمها تحلق وتتصارع على  
الجدران والأسقف ، والمجازات الطويلة لأشكال بيضاء تبدو عيونها الرخامية كأنها تحفظ  
بالمضوء الرتيب لعالم غريب : وكل هذا الحطام الشاسع للمثل العليا الطموحة ، حسية

وروحية ، مختلطة فى فوضى بعلامات النسيان والتدهور المتفشية ، هزتها فى البداية كصدمة كهربائية ، ثم فرضت نفسها عليها بذلك الألم المتعلق بكتلة من الأفكار الغزيرة المشوشة التى تعوق تدفق المشاعر . واستولت على ادراكها غير الناضج أشكال ياهتة ومتوهجة ، وتنبعث بذاكرها حتى وهى لا تفكر فيها ، تعد تداعيات أفكار غريبة بقيت طول سننى حياتها التالية . ان من شأن حالاتنا النفسية أن تجلب معها صوراً تتتابع مثل صور الفانوس السحري أثناء نوم خفيف ، وقد استمرت دوروثيا طول حياتها فى بعض حالات البؤس الملل ترى اتساع كنيسة القديس بطرس والقبة البرونزية الضخمة ، والعزم النائر فى أوضاع وازياء الأنبياء والمبشرين فى لوحات الفسيفساء العلوية ، وستائر الجوخ الحمراء المعلقة بمناسبة الكريسماس تمتد فى كل مكان ( كانت تراها ) وكأنها مرض شبكية العين .

ولم تكن دهشة دوروثيا الداخليه هذه حالة استثنائية للغاية : فكثير من النفوس فى طراوة الشباب يلغى بهم بين متناقضات ويتركون ليكتشفوا أنفسهم بينها ، بينما يذهب الأكبر منهم سناً لشأنهم . ولا يمكننى أن أفترض أن اكتشاف مسز كازويون فى نوبة حبيب يعد زفافها بستة أسابيع سيغير أمراً مأسوياً ، فبعض التثبيط وبعض الخوار أمام المستقبل الحقيقى الذى حل محل المستقبل الخيالى ، ليس غير عادى - ولا نتوقع أن يتأثر الناس تأثراً عميقاً بأحداث ليست غير متوقعة . وذلك العنصر المأساوى الذى يكمن فى المؤلف بالذات لم يترك بعد أثره على العاطفة البشرية الفظة ، وربما لا تقوى أجسادنا على تحمل الكثير منه . ولو أن لنا رؤية ومشاعر حادة حيال الحياة البشرية بأسرها لكان لنا مثل الاستماع لصوت التجيل وهو ينمو وقلب القنفذ وهو يدق ، ولتنا من ذلك الصخب الذى يوجد على الجانب الآخر من السكون . أما والحال كما هى فإن أكثرنا نشاطاً يتجولون وهم محشونين بالبلادة » ٣

وهو مقطع يبين جورج اليوت - ان لم يكن فى قمة اجادتها - فالرواية العظيمة التى نعرفها ، وهو يبين بوضوح تام توسيعها لمنهج جين أوستن - وهو ، ككتابة لوصف وتحليل عاطفة شخصية وحميمة للغاية ، مقطع لا شخصى رائع . ومشاعر دوروثيا ذاتها - بالرغم من أننا نفهمها باقتناع تكشف لنا محتواة فى موقف معمم ، وتبدأ جورج اليوت باسترجاع المشهد الرومانى ، ليس من خلال الانطباعات الحسبة لأى شخص ، بل من محطه التاريخى العقلانى للغاية . والتناقض بين الكاثوليكي والبروتستانتى ، والوثنى والمتطهر ، ينار فى البداية بطريقة موضوعية ثم يستعان به تدريجياً لايضاح حالة دوروثيا الذهنية .

ونحن لا نلتقى بمشاعرها الفعلية الا بطريقة عابرة جداً ، ولا نشعر بالقرب منها مع استطرادنا فى القراءة ، ولكننا نفهمها أكثر وفهمنا ليس فهماً موضوعياً فقط . ولدى جورج اليوت هنا القدرة على أن تضفى على « أكثر الأشياء تجرداً صفة السرور أو الألم » لأنه بفضل تأملها للموقف المحدد والمجسد ( حالة دوروثيا الذهنية فى هذه اللحظة ) تتوقف التجربة المعمة والفكر المجرد عن كونها مجردة وتصبح رمزية - ضربات قلب القنفذ » والصخب الذى يوجد على الجانب الآخر للصمت » .

وليس تحقيق اللحظة الرمزية ، اللحظة التي -نصل فيها ( من خلال بصيرتنا المكتسبة بالنسبة للموقف المحدد ) الى ادراك جديد لعمليات الحياة - ليس مألوفاً في رواية ميدلمارش . وعلى وجه العموم ليست الرواية أكثر رمزية من رواية اما ، وهي تؤثر على ادراكنا عن طريق تقديم شعوص حقيقيين ومجسدين للغاية في موقف اجتماعي جد حقيقي وصلب البناء .

وتبذل جورج البوت جهوداً مضمّنية في بناء خلفيتها ، وينسأ السؤال عما اذا كان لفظ خلفية هو اللفظ المناسب - ويجب أن نسأل أنفسنا : ما هو الموضوع الرئيسى والموضوع الموحد لتلك الدراسة للحياة الاقليمية ؟

يستنتج المرء من المقدمة أن هذه ستكون رواية عن القديسات تيريزا في العصر الحديث ، عن أولئك اللاتي كانت مشاعرهن الوهاجة « المذكاة من الداخل لحلق ابتغاء اشباع غير محدود ، وراء هدف ما يستحيل أن يبرر الارهاق ، ومن شأنه أن يوفق بين اليأس الذاتى والادراك المنتشى للحياة خارج الذات » . وهناك التلميح بأن مشكلة القديسات الحديثات هي أنهن « لا يجدن المساعدة من منظمة أو عقيدة اجتماعية متماسكة من شأنها أن تؤدي وظيفة المعرفة للروح المتعطشة » (٤) .

ويبرر توقعنا هذا على الفور تقديم دوروثيا بروك ، ويؤكد كل ما ننتظره ذكر العذراء المقدسة في الجملة الثانية من الفصل الأول . والحركة الأولى للأحداث في الرواية . والكتاب الأول بأكمله حتى تقديم ليدجبت Lydgate يواصل تطوير السيمة . وتتمركز دوروثيا في وسطه وتقدم دوروثيا لنا بطريقة رائعة ، مواضع ضعفها ، وحدائنها وذهنها « النظرى » بنفس قدر حماسيتها واشتياقها لحياة أكثر اقناعاً داخلها من الحياة التي يمكن أن يهئها تيبثون Tipton وميدلمارش .

والى هذه النقطة يمكن القول بأن ميدلمارش تعنى للرواية ما تعنيه هايبرى لرواية اما ، العالم الذى يعيش فيه دوروثيا وكازوبون والشخص المحيط بهم ، وتنبئنا جورج اليوت بكل دقة كيف أن ميدلمارش قد جعلت منهم ما هم عليه . ونحن لا نسعر بأى اغراء لتجريد هؤلاء الشخصيات من المجتمع الذى يحتويهم . ودوروثيا ليست القديسة تيريزا . بل هي فتاة ذكية وحساسة ولدت في طبقة الملاك الحاكمة الانجليزية في بداية القرن التاسع عشر ، وذهنها متعخم بضروب الاستياء نصف المحددة بالحياة السخيفة المكلفة التي تحياها النساء من طبقتها ، تنشد غاية أبعد من « أنامنة » معارفها الضيقة ، وتيمم نحو « تظهر دينى » وانسانية سامية

المشاعر ( أكوخ للفلاحين العاملين ) لتشبع امكاناتها غير المحققة ، وأخيرا ، ولهلاكها ، تنوهم أنها بزواجها من كازويون ستجد تحقيقا لكل تطلعاتها .

وبتقديم ليدجيت واتيساعه فورا بآل فينسى The Vincys وبليستروود Bulstrode يتغير البناء الأساسى للرواية . ونحن نعلم الآن أن جورج اليوت قد ربطت فى الواقع فى رواية ميدلمارش بين روايتين اثنتين كانت قد صممتها أصلا مستقلين - قصة مس بروت وقصة ليدجيت . ولكننا - حتى بدون هذه الفكرة سنجد قبل نهاية الكتاب الأول أن تغييرا يعترى رواية ميدلمارش . وتفرض جورج اليوت المشكلة على انتباهنا فى الفصل التاسع بمجرد تقديم ليدجيت وروزاموند Rosamond :

« بالطبع لم يكن هناك فى الوقت الحاضر ما يمكن أن يبدو أقل أهمية فى نظر ليدجيت من اتجاه تفكير مس بروت ، ولا فى نظر مس بروت من صفات المرأة التى جذبت انتباه هذا الجراح الشاب . ولكن أى شخص يرقب بشغف التقارب غير الملحوظ بين أقدار البشر يرى اعدادا بطيئا للتأثيرات حياة على أخرى ، وهذا يكشف ، كسخرية مقصودة ، عن اللامبالاة أو الحملقة المتجمدة كالجليد التى تنظر بها الى جارنا الذى لم نتعرف به . وتدف آلهة المصير عن كثب ساخرة ، تحتوى فى قبضة يدها شخصوس مسرحيتنا . »

وكان للجمتمع الفروى العديم نصيبه من هذا النوع من الحركة غير الملحوظة : لم تكن له فقط ضروب التدهور الملحوظة مثل شبابه المتألفين من الغنادير المحترفين الذين وصلوا فى النهاية الى العيش مع ستة اطفال وعشيقه على دخل محدود ، بل كانت هناك ايضا تلك التغييرات الأقل وضوحا التى تزحزج باستمرار حدود التلاحم الاجتماعى وتولد ادراكا جديدا للاتكال المتبادل . ولقد انزلق البعض الى درجة أدنى بينما ارتفع البعض الآخر لمستوى أعلى : وانكر الناس الملفوظين ، واكتسبوا الثروة ورشح سادة متحذلقون أنفسهم لدوائر برلمانية ، وتورط البعض فى تيارات سياسية ، والبعض الآخر فى تيارات كهنوتية ، وربما وجدوا أنفسهم نتيجة لذلك متخزيين بدرجة مدهشة ، بينما ظهرت على بعض الشخصيات أو العائلات التى قاومت كالصخور كل هذه التذبذبات ، عناصر وسمات جديدة رغم صلابتهم ، وتعديلات متمشية مع التغير المزودج فى الذات وفى المشاهد وبالتدريج نشأت بين المدينة البلدية والبرشية الريفية أواصر اتصال حديثة ، وبالتدريج عندما حل بنك الادخار محل « الجورب القديم The Old Stocking » « وتلاشت عبادة الجنية الذهبى ، بينما العمد والبارونات وحتى اللوردات الذين عاشوا دون ملامة رذحا من الزمن بعيدا عن التفكير المدنى أصابتهم خطيئة التعارف عن قرب . وكذلك جاء مستوطنين من أقاليم بعيدة ، بعضهم بمهارات مبتكرة مثيرة وآخرون بقدرات من الدهاء تجلب الاستياء . والواقع أن كثيرا من نفس هذا النوع مع التغير والاختلاط استمر فى انجلترا القديمة كما نجد فى هيرودوت Herodotus ، الأقدم ، الذى فضل أيضا عند ذكر ما حدث قبلا ، أن يتخذ قدر امرأة كنقطة بداية » .

وهذا مقطع فحج غير متقن ، ويرجع عدم إتقانه الى وطنيته كمنعير بن ما بدأت به الرواية وبين ما تحولت اليه ، ولكنه أيضا مقطع جاف

بالتنسيق والأهمية لتحليل الكتاب . « تقف آلهة المصير عن كذب ساخرة  
تحتوى فى قبضة يدها شخص مسرحتنا » انها جملة مصطنعة غير  
مفيدة ، تبحث عن مغزى لا نشبعه . ونشعر بالاغراء للسؤال : من هى  
آلهة القدر هذه ؟ وهل هى شخصية لم تشر اليها المؤلفة قبلا ؟ هذا  
بالاضافة الى أنه ، فى الحقيقة ، لا تهيمن على رواية ميدلمارش شخصية  
القدر الساخر ، بل على العكس تبذل جورج اليوت قصارى جهدها لتتنصل  
من أى فكرة من هذا النوع . وخلال الرواية بأسرها تقدم - بإصرار يكاد  
يكون جامدا كل أزمة أخلاقية ، وكل قرار ضرورى للمشاركين ولنا كقراء  
بأدنى احياء بوجود قدر متناهى القوة . وان أساس أخلاقيات جورج اليوت  
ذاته وأساس القوة الأخلاقية للكتاب أن شخصها ، بالرغم من ضروب  
المعاناة القوية التى يتعرضون لها ، وفوق كل شئ المعاناة السائدة بسبب  
نظام الحياة فى ميدلمارش ، ليسوا مضطرين لمواجهة كل اختيار معين  
بالطريقة التى يواجهونه بها . فلم يكن ثمة ما يرغم ليدجيت على الزواج  
بروزاموند Rosamond ولو أننا فهمنا جيدا لماذا فعل ذلك . كما لم يكن  
هناك ما يضطر فرد فنسى Fred Vincy لأن يحسن سلوكه . انه  
انجاز جورج اليوت الخاص هنا أنها تقنعنا بحدوث تحول كانت كل قوى  
« القدر » تقف حائلا دونه .

وقصدى هنا هو أن ظهور هذه الفكرة فى الفصل الحادى عسر  
لا يبرره التنظيم الكلى للكتاب ، وأنه يكشف عن مظهر ضعف ، وعجز عن  
التحكم مرتبطين ارتباطا وثيقا بتحول الرواية من قصة دوروثيا الى  
شئ آخر .

والشئ الآخر مذكور فى الجملة التى تبدأ بالكلمات « المجتمع الريفى  
القديم . . . » ونتبين ، ونحن نقرأ ، حقيقة أن مركز الاهتمام فى الرواية  
يتحول فعلا بحيث لا تصبح قصة مس بروك الآن غاية فى ذاتها بل نقطة  
بداية . والمطلوب منا تأمله ، لا يقل عن مجمل الحركة المستترة للمجتمع  
الريفى . لقد أصبحت الخلفية هى الموضوع .

ولقد سبق لنا أن ألمحنا بأن هذا كان لابد أن يكون كذلك - فقصة  
دوروثيا « مصوغة » بإحكام فى تلك الفصول الأولى فى المجتمع الذى  
تنتمى اليه ، لدرجة أنه يبدو شبه محتم أن معالجة دوروثيا معالجة مناسبة  
لا بد أن تشتمل معالجة لعالم ميدلمارش بدرجة أوفى من تلك التى طمعنا  
فيها قبلا ، وأنه ما من شك أن جورج اليوت ، أمام شعورها بها بهذه  
الضرورة ، قد عدلت خطة الكتاب وسمته رواية ميدلمارش . والسؤال  
المركزى فى تقييمنا للرواية هو « الى أى حد نجحت فى هذه المحاولة  
العظيمة الطموحة لتحتوى وتكشف علاقة كل قصة فردية ، قصص

دوروثيا ، وليدجيت وبلسترود بالصورة الكلية ، عالم مبد لمارش ؟ •

ولقد كتب دكتور ليفيز فى قسمه بالغ الأهمية عن جورج اليوت فى كتابه **الثقليمة التنظيم** The Great Tradition : « كانت جورج اليوت قد قالت فى روايه فيلكس هولت Felix Holt على سبيل الاعتذار عن الحيز الذى خصصته لـ « التغييرات الاجتماعية » و « النسئون العامة » : ليست هناك حياة خاصة لم تقررها حياة عامة أوسع منها » • والهدف المتضمن فى هذه الملحوظة يتحقق بروعة فى رواية ميدلمارش وقد حققته روائية تتحلى عبقريتها ذاتها فى تحليل عميق للفرد « (٦) • وبالعبارة الأخيرة - النى تؤكد على التحليل العميق - يجد المرء أنه لابد بلا شك من الموافقة دون أن يطمع فى اضافة شئ ذا قيمة الى الملاحظات الواردة عن كازوبون ولبدجيت وروزاموند وبلسترود ، كما لا يجد نفسه مستعدا للاختلاف مع نقدبره لناول جورج اليوت لكل من لاديسلو ودوروثيا •

ورواية **ميدلمارش** كتاب قوى وذكى بدرجة رائعة ، وتكمن قوته فى معالجته حالات شخوص فردين مقامين بنبات فى موقف اجتماعى واقعى ( ولان لاديسلو Ladislaw لا يقام ملهم بل يبقى فردا خياليا رومانسيا فانه علامة فشل ) • ولكن يبدو لى أن هناك تناقضا فى قلب رواية **ميدلمارش** ، تناقض بين نجاح الأجراء والفشل النسبى للمجموع • وليست رواية **ميدلمارش** ككل كتابا عميق التأثير • فالأثر الكلى ساسع الانطباع ، ولكنه ليس ساسع الاجبار - ذلك أنه يعدل وعنا وينربه ولكنه لا يغيره كثيرا • ونحن نتأثر بأشياء معينة فى الكتاب : بكشف عجز كازوبون ، وبشاعة مأزق ليدجيت - روزاموند ( بالطبع لوقعه كمؤثر على مشاعرنا ) هو عاجز عن العُور على شرح ظى درعها الأبيض الناصع ، وهى غير كفء لفهم نوع الشخص الذى كان يمكن أن يكونه ، وبزوال أوهام دوروثيا بالنسبة لروما ، وبالمشهد الذى ترتضى فيه مسز بلسترود نصيبها فى سقوط زوجها المفاجئ • فمسز بلسترود ، التقليدية ، الضحلة ، المعتدة بنفسها ، واحدى دعائم الكنيسة ومجتمع ميدلمارش البورجوازي تعام بعار زوجها المسين من خلال كشف ماضيه المخزى كليا :

« قال الاخ بتعاطف جاف مع حسن النية : « ولكن عليك أن تتعلمى بقدر الامكان يا هاريت • فالتاس لا يلومونك • وساقف الى جانبك مهما كان قرارك » •

« فقالت مسز بلسترود : « اعطنى ذراعك يا وولتر الى ان نصل الى العربة • فانا اشعر بضغف شديد » •



« وعندما عادت للبيت كانت مضطرة لأن تقول لابنتها : « أنا لست على ما يرام يا عزيزتى ، وأنا مضطرة ان اذهب لأرقد . اسهرى على خدمة والدك . واتركينى فى هدوء - ولن أتناول أى غذاء » .

« وسكت باب حجرتها عليها . كانت فى حاجة لبعض الوقت تتعود فيه على ادراكها لمشتت وحياتها البائسة المبتورة قبل أن تستطيع المضى باتزان نحو الوضع المقسوم لها . وكان قد وقع ضوء جديد كشاف على شخصية زوجها ولم يكن فى وسعها الحكم عليه برفق . وعادتها السنوات العشرون التى ظلت طيلتها تثق فيه وتوقره بفضل كل ما أخفاه عنها - ( عاودتها ) بتفاصيل جعلتها تبدو لها خداعا بغيضا . كان قد تزوجها وهو يخفى خلفه تلك الحياة الماضية الزائفة ، ولم تبق لديها الثقة اللازمة لتدفع ببراءته من المساوئ المنسوبة اليه . وجعلت طبيعتها الامينة المتباهية ، ومشاركتها فى عار مكتسب ، تجربة مريرة مرارتها لأى مخلوق آخر .

« ولكن هذه المرأة غير مكتملة التعلم ، التى كانت عباراتها وعاداتها كشكولا عجيبا ، كانت لها داخليا روح وفيه . فالرجل الذى قاسمته رخاءه طيلة نصف عمر تقريبا ، والذى ظل على تعلقه بها دون تغيير ، الآن وقد حق عليه العقاب ، لم يكن فى الامكان فى نظرها أن تتخلى عنه بأية حال . وهناك نوع من التخلّى يجلس فيه المرء الى نفس المنضدة ويرقد على نفس الأريكة مع الشخص المتخلى عنه فيساعد على مزيد من ذبوله بالتفارب المجرد من الحب . وكانت تعلم عندما سكبت بابها ، أن عليها أن تفتحه وقد استعدت للنزول لزوجها التعس لتحتوى أساءه ، ولتقرر بالنسبة لخطيئته أنها سوف تحزن ولا توبخ ، ولكنها كانت محتاجة لوقت تجمع فيه عزيمتها - كانت فى حاجة لأن تنتحب مودعة كل ضروب السعادة والعزة فى حيانها . وعندما قررت أن تنزل ، أعدت نفسها ببعض التصرفات التى قد تبدو طائشة للمشاهد القاسى . وكانت هذه التصرفات هى وسيلتها لتقرر لكل المشاهدين ( مرثيين وغير مرثيين ) أنها قد ارتضت الهوان . فقد خلعت عنها كل زيناتها وارتدت ثوبا بسيطا أسود ، وبدلا من قبعاتها الكثيرة الزخرف وتسريحتها الضخمة ، أرسلت شعرها بالفرشاة الى أسفل والى الجانبين مع قبعة بسيطة ، مما جعلها تبدو كواحدة من أوائل الميثوديين an early Methodist ( ١ ) .

« وكان بلستروود الذى علم بأن زوجته كانت قد خرجت ثم عادت للتقول : انها ليست على ما يرام ، كان قد مضى الوقت فى حالة توتر مساوية لحالتها . كان قد تطلع لعلمها بالحقيقة من أشخاص آخرين ، وكان قد تقبل هذا الاحتمال كاجراء أسهل على نفسه من أى اعتراف . ولكن الآن وقد تصور أن لحظة معرفتها قد حلت ، لبث ينتظر النتيجة فى كرب . وكانت بناته قد وافقن على تركه ، وبالرغم من أنه وافق على أن يحضروا بعض الطعام له فإنه لم يمسه . وشعر بنفسه يهلك ببطء فى بؤس بدوّن شفقة . ولعله لن يرى الحب فى وجه زوجته ثانيا أبدا . وكلما اتجه نحو ربه بدا له أنه ليس من رد الا وطاة العقوبة . وكانت الساعة الثامنة قبل أن يفتح الباب وتدخل زوجته . ولم يجزؤ على النظر اليها . فقد جلس ناظرا الى الأرض ، وبينما كانت تقترب منه خيل اليها أنه بدا أصغر

( ١ ) أحد اتباع الحركة الدينية الإصلاحية التى قادها فى أكسفورد باسجلترا عام ١٧٢٩ تشارلز وحقون ويزلى محاولين فيها احياء كنيسة انكلترا . ( قاموس المورد ص ٥٧٥ ) ( الترجمة ) .

حجما • كان يبدو ذابلا ومنكمشا للغاية • واعتراها مزيج من عطف جديد ورقة قديمة كموجة عارمة - وقالت بوفار ولكن بعطف وهي تضع إحدى يديها على يده المستندة الى ذراع المقعد ، والآخرى على كتفه !

« انظر لأعلى يا نيكولاس » •

فرقع عينيه مجفلا ونظر اليها لحظة ، نصف مشدوه • كان وجهها الشاحب ، وتوب الحداد الذى ارتدته ، ورعشة فمها - كانت كلها تقول « أنا أعرف » : واستقرت عينها ويدها عليه • فانفجر باكيا وبكيا معا وهي تجلس الى جانبه • ولم يكن فى وسعها يعد التحدث معا عن العار الذى كانت تشاركه فى تحمله ، ولا عن الحقائق التى جلبته لهما • كان اعترافه صامتا - وكان وعدا بالوفاء صامتا أيضا • ورغم أنها كانت واسعة الأفق الا انها مع ذلك كانت تتحاشى الكلمات التى يمكن أن تعبر عن ادراكهما المتبادل كما تنكمن خوفا من جمرات النار • وعجزت عن سؤاله « كم منه اشاعات وشكوك ؟ » ولم يقل هو : أنا برىء ٧

فى حدث مثل هذا يجرى استكشاف الأساس الأخلاقى والعاطفى ببصيرة وتعاطف رائعين للغاية : ونحن لا نتأثر فقط لأن اهتمام جورج اليوت المعنوى بهذا القدر من العمق والتأكيد ، بل لأن المشهد بتشعباته العديدة ( بما فى ذلك المقارنة المتضمنة فى موقف روزاموند ) يقدم ( للقارئ ) بشعور عميق بالتداخل الاجتماعى الذى يصنع الحياة • ومع ذلك - وهذا هو التناقض فى الرواية - فان هذا الشعور بالتداخل الاجتماعى ، الذى يتم كشفه لنا بدرجة رائعة فى تحليل المازق الفردى والذى تبحث عنه جورج اليوت خلال الرواية بكل ثبات ووعى ( هذا الشعور ) لا يبت الحياة فى الكتاب ككل •

واذا تناولنا رواية ميد مارش من حيث اكنمالها فأننا نكاد نجد فيها كل شئ تقريبا باستثناء ما هو أساسا أكثر الأمور أهمية على الإطلاق : ذلك التندفك النابض الحاسم للكائن الحى • وبالرغم من انجازات الكتاب الرائعة ورغم الذكاء الهائل الذى يسيطر عليه بأسره ونجده مجزيا فى كل مرة نعاود قراءته بضروب جديدة من عمق الادراك وثراء جديد فى التحليل والملاحظة ، فان هناك شيئا ناقصا • فنحن لا نهتم بهؤلاء الناس بنفس القدر الذى يجدر بنا أن نهتم بهم لو أتيح لنا نفس الكم من الحياة والحكمة البشرية المتضمنة فيه • والعنصر الذى نفتقده ليس الفهم ولا التعاطف ولا الدفء ولا الجدية بالطبع •

• ان جورج اليوت أكثر الروائيين ذكاء ، وهي تعرف دائما ما تريد ، ولا تتحاشى أبدا تناول أى موضوع • ولكن يبدو أنه ينقصها ما يمكن تسميته الشعور بالحركة الأساسية للأشياء ، وهي تتحسس طريقها الى هذا الشعور ولكنها لا تحصل عليه • ورغم كل ادراكها وكل تعاطفها

الانسانى وما فى عقليتها من نبيل وسماحة فشملة عنصر من الحياة  
يفلت منها - ذلك الشعور بالتناقضات داخل كل حركة وموقف - وهو  
الذى يشكل القوة الدافعة للنشاط الفنى ، والذى ربما كان الشاعر كيتس  
Keats يسعى للتعبير عنه عندما أشار الى « مقدرة شكسبير السلبية » .

وتملك جورج اليوت هذه المقدرة السلبية عندما تستكشف جوانب  
موقف معين أو مشكلة محددة . ثم يتم بالضرورة قبول الصراعات داخل  
الجوهر وهذه اذ تنقاتل للنفاذ الى الخارج تبث فى المشهد نسمات الحياة .  
ولكن يبدو كائما لا يوجد فى فلسفتها ولا فى وجهة نظرها المرسومة  
بقصد مكان للتناقضات الداخلية . وأظن أن كلمة « محتتم » الواردة فى  
جملة فى رواية فيلكس هولت Felix Holt والمقتبسة فى بحث مستر  
لبفيز كلمة مهمة .

وانى أعتقد أن معظم نواحي ضعف رواية ميدلمارش تنشأ من هذا .  
وهو السبب فى الفشل فى اضعاف وحدة عضوية على الرواية . والغرض  
بوضوح هو أن تكون بلدة ميدلمارش ذاتها عامل الوحدة ، ولكنها فى  
الواقع ليست كذلك . « فالحركة الخفية » للمجتمع التى تشير اليها  
جورج اليوت نفسها لاتنجح الكاتبة فى الاستحواذ عليها فى الرواية  
المكتملة . وبالعكس فان صورة المجتمع التى تقدمها صورة ثابتة ، وليس  
الأمر كذلك لمجرد أن المجتمع الريفى فى وسط انجلترا The Midlands  
حوالى سنة ١٨٧٢ كان فعلا غير متغير نسبيا . ( فما من مجتمع يبدو ثابتا  
بالفعل عندما ينظر اليه فنان ) ولو أنه ربما كان من الأهمية بمكان أن  
جورج اليوت وهى تكتب فى سنة ١٨٧٠ قد عادت بروايتها أربعين سنة  
للوراء . والأهم من ذلك هو فشل محاولاتها لاضفاء « صبغة تاريخية »  
( مثل عرض السكك الحديدية ، ومشاهد الانتخابات ) وهى مشاهد مؤداة  
بأمانة ولكنها ليست مقنعة من وجهة النظر الفنية وليست متجانسة مع  
نمط الرواية .

والأمر الأكثر أهمية هو أن القصص المتنوعة المتضمنة فى الرواية ،  
بالرغم من تشابكها بفعل الحبكة غير المحكمة ، ليست لها وحدة عضوية ،  
وكثير من الشخصيات الرئيسيين أقارب فى الدم ولكن علاقتهم الفنية داخل  
نمط الرواية غير محققة تماما . وحقيقة توجد بين قصة دوروثيا وقصة  
ليديجيت علاقة أساسية . فمجال عمل ليديجيت ( وليس كونه رجلا مجرد  
صدفة ) هو الوجه الآخر لثيمة « القديسة تيريزا » . « ان ليديجيت  
ودوروثيا معا هما وسيلة نقل الثيمة الرئيسية فى رواية ميدلمارش .  
والحل الوسط الذى ينتهى اليه كل منهم بين الحياة التى تمنوها والحياة  
التي تسمح بها الظروف ترمز للفكرة المتضمنة فى لب الكتاب » (٨) .

وملاحظة مسيز « بيتت Mrs. Bennett في محلها » وعبارة « الحياة التي تسمح بها الظروف » في رأيي في منتهى الأهمية ، ذلك لأن القصور في رؤية المجتمع المتضمنة في رواية هيدلمارش يتجلى في هذه العبارة كما أنها تنبئ عن سبب فشل جورج اليوت الهائي في تطويق حركته . والمجتمع في هذه الرواية مقدم لنا على طريقة « حدث هناك » ، أي أنه جزء من زحف تاريخي إروحي به ذهبنا فقط . ولأن عالم ميدلمارش هو الحقيقة الثانية المسلم بها ، فإنه يتحتم رؤية شخصوص الرواية علي أنهم في قبضته . ذلك أن لديهم الحرية في اتخاذ قرارات أخلاقية معينة محصورة في حدود عالم ميدلمارش ، ومع ذلك فهم في وضع الأسرى لهذا العالم .

ومن هنا ينشأ اغراء جورج اليوت ، بمجرد قبولها المضامين الاجتماعية لقصتها ، أن نقدم « مصيرا » غير مقنع ومصطنع . فالفنان فيها ( جورج اليوت ) لا يؤمن بهذا المصير ، ولهذا فعندما ينشغل خيالها كليا في فحص مشكلة واقعية للعلاقات الفردية نختفي فكرة مصير اجتماعي محتوم ، ولكنها ( الفكرة ) تبقى دائما قابضة في الخلفية ، وتمنص ندريجا حيوية الرواية ككل ، وهي بمعنى ما ، نتاج قوة جورج اليوت ، واعترافها بالاساس الاجتماعي المركب للأخلاق . ولو أنها لم تشعر باضطرارها لجعل هيدلمارش الشخص الرئيسي لكتابها ( وهو اضطرار نابع من أمانتها في التحليل ) لما احتاجت الى المريد من الفهم الاجتماعي الذي تضمنته فكرتها المتأخرة للرواية ، ولما حاولت احراز هذا التقدم على فن جين أوستن - تلك المحاولة التي جعلتها في نفس الوقت روائية أكثر تأثيرا وأقل ارضاء من جين أوستن .

ورؤية جورج اليوت للمجتمع هي في نهاية المطاف رؤية آلية (Mechanistic) ( أ ) وحتمية Determinist ، ويسيطر عليها شعور قوى بسطوة المجتمع ، ولكن شعورها بالكيفية التي يتغير بها ضعيف جدا . ولهذا تميل مواقفها الأخلاقية مثل رؤيتها الاجتماعية لأن تكون سكونية Static

« اننا جميعا نولد في غباء أخلاقي - ونعتبر العالم ضرعا لتغذية ذواننا العليا » (٩) . ورغم أن الصورة تبدو في مجالها المحدد أكثر من نصف نهكمية - الا أنها ذات مغزى لأنها تلمح الى فلسفة آله كليا ، ليست مغايرة لفكرة لوك Lock عن العمل على أنه صحيحة ببضاء خالية (

---

( ١ ) تتبع المذهب القائل بأن العمليات الطبيعية ( كالحياة ) قابلة للتفسير بقواميس الفيزياء والكيمياء » . ( المورد ص ٥٦٧ طبعة ١٩٧١ ) . المترجمة .

وفيهما يكون الفرد سلباً في الأساس ، يتلقى الانطباعات وينغير بالعالم الخارجى ولكنه لا يكاد يقوى على تغييره .

وليس من قبيل الصدفة أن الآمال البسرية تنعثر فى رواية **ميدمارش** . فكل النسخوص الرئيسيين ، باستثناء دورونيا ولاديسلو ومارى وفريد ، تهزمهم ميدمارش - ولا يهرم كل من مارى وفريد فقط لأنهما لم يحاربا أبدا معركة مكتملة مع قيم مجتمع ميدمارش . حقيقة أن آل جارت يرفضون العناصر غير المستساغة لأخلاقيات القرن التاسع عشر مثل اختطاف مال فبدرستون العجوز ، وغنى ورياء بلصتروود - ولكنهم يقبلون البنية الأساسية لميدمارش على أنها سليمة ولا سبيل لتجنبها . والسلوك المثل الذى تطلبه مارى من فريد هو الاستقامة والعمل الشاق فى صلب الموقف الراهن ، وهى مستويات مقبولة فى مجالها ، لكنها غير مناسبة ( كما نكتشف بمجرد تطبيقها على مأزق ليدجيت ) كاجابة على المشكلات الأخلاقية العويصة التى يثيرها الكتاب ككل أو على نيمته الرئيسة ، ومن السهل ملاحظة أن توترات الكتاب فى الفقرات الخاصة بجارت وفنسى أقل حدة بكثير منها فى أقسام دورونيا وليدجيت أو بلصتروود .

والواقع أن فلسفة جورج اليوت الآلية Mechanistic هى أيضا أساس الضعف الذى أشرنا اليه فى بدء هذا المقال ، فى منهجها تقديم المسائل الأخلاقية لنا مهددة بالخطر فى الرواية . ويحسن التأكيد على أن نقطة البحث هنا ليست أن اهتمامها الأخلاقى يجب أن يكون ثابتا ومحددا ، ولا أنه يجب عليها ارجاعنا باستهوار الى ضمائرنا أنفسنا ، ولكن أنها تفعل ذلك بطريقة تضعف توتر المشهد الذى تصفه وتضع شخصيتها على بعد بحيث تجعل من الصعب نقل منساعرهم بطريقة حميمة . وانى على يقين من أن دكتور ليفيز على حق تماما اذ يؤكد عدم صلاحية رؤية جورج اليوت المتضمنة فى كلمات هنرى جيمز :

« نحن نشعر معها ، دائما ، أنها تسير من المجرد الى الموجد وأن شخصيتها ومواقفها تنشأ ، مثل التعبير ، فى وعيها الأخلاقى ، وأنها فقط بطريقة غير مباشرة نتاج مشاهدتها » (١٩) .

وأنا لا أعتبر الاهتمام الأخلاقى المستمر فى رواية **ميدمارش** مجردا ولا أظن أن جورج اليوت تحاول فرض أفكار مجردة على جزئ حياة مستعص . فبرغم كل انشغالها الأخلاقى العميق فإن أوجه الشبه بين هذه الرواية وبين القصة الواعظة محدودة .

وعلى العكس فمنهجها هو تقديم موقف معين بأقصى درجات التجسيد،

ثم جذب انتباهنا الى المسائل الأخلاقية التى تتضمنها الخيارات اللازم اتخاذها . وقد يكون مهيجا ثقيل الحركة ، فنحن نشعر ببعض الضيق ونحن ننتقل فى الرواية من أزمة أخلاقية لأخرى لفسوة الأداء . ولكن مصدر الضيق ليس أية خطة مجردة نقبل خلف السنار ، بل طبيعة أحكام جورج اليوت الأخلاقية ذاتها ، فيوجد فى كثير من الأحيان نوع من الفتور فيها ، وهذا يضعف بالفعل الصراعات داخل المشهد الذى يقدمه . ويأتى الفتور على ما أظن - من الافتراضات المتضمنة فى رؤيتها الأخلاقية للعالم كضرع .

وبتعبير آخر يمكن القول بأن مقاييسها للحق والباطل ( وربما يكون توكيدها « للقانون » وتعاطفها مع « اليهودية » اللذين لم تكشف عنهما فى هذا الكتاب - لهما مغزاهما ) لا تتناسب تماما مع الطبيعة المركبة لرؤيتها الاجتماعية . ونقد هنرى جيمز بأن شخصيتها ومواقفها لا تصور بكيفية مرنة غير مسئولة ، قد أسست صياغته مما عرضه لسوط دكتور ليفيز وتقريبه ، ولكنه مع ذلك تلميح لناحية ضعف أصيلة وواضحة . فسمو تفكير جورج اليوت فى جديتها الأخلاقية ( ربما يمكن وصفها على أنها المذهب النعمى Utilitarianism بعد تعديلات كل من جون ستيوارت ميل وكومت ، ومسيحياتها البروتستانتية المبكرة ) له بالفعل تأثير غير موات على الرواية ، ليس لأنه أخلاقى أو جاد ولكن لأنه آلى ولا جدلى Undialectical .

ومثل كل المفكرين الآليين تنتهى جورج اليوت الى الهروب الى المادية Idealism . وفى هذه الدراسة للمجتمع البورجوازي يوجد ثلاثة ثوار - دوروثيا ولاديسلو وليدجيت - تقودهم نطاعاتهم الى عدم الرضا العميق بعالم ميدلمارش ، ويمثل ثلاثتهم جمعا قبا أسمى من قيم هذا العالم ويرغبون فى العبث بقاء عليها . وهم « النفوس الورعة » التى تسعى لخدمة الانسانية عن طريق العلم والفن والتعاطف المشترك . ويهزم مجتمع ميدلمارش ليدجيت عن طريق زواجه بروزاموند . وقصة هزيمته المريرة هى أرق الأشياء وأكثرها تأثرا فى الرواية . ولكن من المهم أن نعرف أن ليدجيت ، مثل كل باقى الفاشلين فى الرواية ، يفشل بسبب قوته لا ضعفه .

ولا توجد بطولة فى رواية ميدلمارش ( اذا تركنا جانبا دوروثيا ولاديسلو بعض الوقت ) كما لا يوجد صراع مأساوى - وهذا غير متاح ، لأن منطق المأساة ، والصراع الذى يصاب فيه البطل بسبب قوته ذاتها وعن طريقها يخرج عن نطاق خطة جورج اليوت للخلقة . فلأن نظرتها آلية ولا ثورية لا يمكن لأحد أن يحارب ميدلمارش أو يغيرها ، وأقصى

ما يستطيعونه هو أن يحسنوها قليلا ( كما يفعل فبربراذر Farebrother ودوروثيا الى حد ما ) بأن يكونوا « أفضل » قلبا من جيرانهم • ولكن أقصى ما يستطيع أغلبهم أن يسموا اليه - مثل ماري جارت ومسنز بلصتروود - هو الاذعان اللا عاطفى لمشيئتها • ولهذا فحتى الشخصوس « المتعاطفين » يتحتم عليهم اما أن يبقوا سلبيين أو أن ينجحوا راكمين بسبب أخطائهم أنفسهم • فبالرغم من أن جورج اليوت تكره ميدمارش إلا أنها تؤمن بحتميتها فهي العالم وهي ضرعنا •

ومع ذلك فلأنها تكره قيم المجتمع الذى تصوره ولأن لديها ثقة فى الرجال والنساء لا نستطيع فاسفتها الآلية أن تبددها ، فانه يتأتى على جورج اليوت أن تجد مخرجا من مأزقها • ولما كانت انسانيته النبيلة تشكل جوهر الرواية بأسرها ، حتى نواحى ضعفها ، فانها لا تستطيع الاذعان عاطفيا لفلسفة تربط شخصوها الى الأبد بعالم ميدمارش • ومن هنا تبرز أهمية نيمة القديسة تيريزا ، سواء بالنسبة لمكانتها فى الرواية ، أو بالنسبة للخاصية العاطفية اللاهثة والمنطلقة والمثيرة للارتباك التى تعززها • من هنا أيضا تأتي مشكلة دوروثيا ولاديسلو برمتها • ولقد بين دكتور ليفيز ببراعة طبيعة عدم ارضاء شخصية دوروثيا ( للقارىء ) - عنصر ما يسميه التدليل الذاتى المتأصل فى ابداعها •

« ان دوروثيا ... نتاج « تعطش روحى » لدى جورج اليوت ذاتها - وهى حلم يقظة آخر للذات المثالية - هذا الاستمرار - وسط كل ما هو مغاير • للطبش القديم ، مشير لأقصى درجات الاستياء • فلدينا تناوب بين البصيرة المتزنة اللاشخصية لحكمة معتدلة وبين ضرب من الاضطرابات العاطفية وتعزيزات الذات فى طور المراهقة » ( ١١ ) •

ومع ذلك ، فرغم كل التعمق فى تحليل دكتور ليفيز فمن الصعب أن نوافق تماما على ما يخلص اليه من أن « قصور الكتاب ... يكمن فى دوروثيا » • ذلك لانه بالرغم من وجود هذا القصور ( الذى يستفحل مع تقدم الكتاب ) فمن الصديق أيضا القول بأن الكتاب يستمد قوته من دوروثيا • وبالرغم من كل تحفظاتنا فان دوروثيا - هى الأعمق استحوادا على تصورنا من بين باقى شخصوس الرواية • وان تطلعها لحياة أكثر نبلا من طريقة الحياة فى ميدمارش هو الذى يشكل القوة الايجابية العظيمة فى الرواية ، والقوة التى - قبل كل شئ - تقاوم ونعادل المبل لتقدم المجتمع كقوة ثابتة لا يمكن قهرها ، خارج الشخصوس أنفسهم • والواقع أن دوروثيا وحدها هى التى تتمرد بنجاح مع لاديسلو على قيم ميدمارش •

وكلمة « بنجاح » تحتاج للتحديد • فأولا دوروثيا ذاتها لها من صفات « السيدة الكريمة » أكثر مما يبدو أن جورج اليوت مستعدة

للاعتراف به ، وهناك دائما ( ولو أنه لا يجوز لنا المبالغة في تقدير هذه النقطة ) دخل سيممئة جنيه سنويا بينها وبين الإحياءات الكاملة لموقفها . والأهم من ذلك هو أن نجاح تمردها محدود بدرجة الاقتناع الفني الذي يقدمه . وعنصر « حلم البقطة » عند دوروثيا الذي يؤكد دكتور ليفين بشكل قصورا أساسيا للغاية . ولكن هذه الضعة ، وما نشعر به من اضفاء المثالية ، وبأن هناك شيئا لم يتحقق بالكامل ، يرجع كما يترأى لي ، لا إلى أى سبب ذاتي ، ولا لنقص في النصج العاطفي لدى جورج اليوت ذاتها ( فمن الصعب أن نرى كيف استطاعت أن تجمع بين اتجاهها الكلي الرائع في الرواية وبين ذلك النقص في النصج ) ، بل لنواحي القصور في فلسفتها وإدراكها الاجتماعي .

وتمثل دوروثيا ذلك العنصر في التجربة البشرية الذي لا مكان له في الكون الختامي لمذهب المادية الآلية . حاجة الانتصان لتغيير العالم الذي يرثه .

وتظهر دوروثيا بالقوة التي نراها عليها في الرواية بالضبط لأنها تحتوى هذه القوة الدافعة الأساسية في الحياة البشرية . وهي تفشل في النهاية لأنه لا مكان لها في فلسفة جورج اليوت الواعية . و « المنطقة المستعصية » المثثلة في درجة اخفاق جورج اليوت هنا هي المنطقة المستعصية للمثالية في نظرتها للعالم .

أما عن لاديسلو فالنجاح في تحقيقه أقل كثيرا منه في تحقيق دوروثيا ، وهو يفوقها كثيرا في كونه مجرد شخصية خيالية ، وتصوير مثالي رومانسي لنوع الرجل الذي تستحقه . والواقع أننا لا نصبح فعلا غير مرتاحين بالنسبة لدوروثيا الا عندما نصبح مرتبطة به . ومن الطريف جدا أن لاديسلو هاو للفن محترم وبوهيمي بدون الحقيقة الخسيسية

للمذهب البوهيمي ، ويكاد يجسم كل شيء هرب اليه المنردون غير المؤثرين في أواخر العصر الفبكوري ، وينقذه فقط من التدهور المنضم في طريقة حياته ، الدعم المالي المريح الذي يأتيه من كازوبون ، ومستر بروك وأخيرا من دوروثيا ذاتها . واخفاى جورج اليوت الفني بالنسبة للاديسلو ، اخفاقها في جعله شخصا محققا على المستوى الفني لباقي شخوص الرواية ، وثيق الصلة باللاواقعية الاجتماعية في ابداعه . وهو فنيا غير « موجود » وليس محسوسا ، لأنه اجتماعيا ليس مجسدا ، بل أضيفت عليه المثالية .

وانى أرى أن من الأهمية بمكان أن نتعرف على العلاقة بين ضروب الضعف في رواية ميللارش ونواحي القصور في فلسفة جورج اليوت .



ذلك أن الرواية نوعين من الضعف يبدوان لأول وهلة غير مرتبطين ، بل  
فل متعارضين . وفى المقام الأول هناك المبل نحو الفتور والبلادة ، وهو  
اتجاه رأيناه مرتبطا بنظرتها شبه النابنة للمجتمع والأخلاق . وفى المقام  
الانى هناك عنصر العاطفية غير المحسومة المتضمنة فى علاقة دوروثيا  
ولاديسلو . والواقع أن نوعى الضعف ليسا متعارضين ، بل انهما وجهان  
لعملة واحدة . فان عدم صلاحية فلسفتها الآلية ذاتها ، وفنسلها فى  
تجسيد شعور حوارى dialectic بالنناقض والحركة ( ان هذا ) هو  
الذى يدفع جورج اليوت لاضفاء المثالية على تطامات دوروثيا .

وبالرغم من شعور تولستوى المتغلغل فى الجدل بالنسبة للحياة  
والميلاد والنمو والتطور ، فبنفس القدر الذى تضعف فيه رواية الحرب  
والسلام War and Peace بسبب نظرتة التاريخية الآلية والحتمية فان فلسفة  
جورج اليوت اللاجدلية تضعف الأثر الكلى الذى تهدف اليه الكانية . ومع  
ذلك فلم يسبق لكاتب قبلها أن حاول بمثل هذا الوعى وهذا الصدق أن يورد  
الترابط المتداخل فى الحياة الاجتماعية ولا فى الطبيعة المتغيرة للأفراد  
ولعلاقاتهم . فهى كاتبة عظيمة ومخلصة وإنسانية - وقد يكون من السدق  
القول بأنه بالرغم من نواحي الضعف المتناهية فى عملها - فان روائى  
المستقبل سيعاودون قراءة ميد مارش أكثر مما سيفعلون مع أية رواية  
انجليزية أخرى .

★★★

## الاحتمالات

### NOTES AND REFERENCES

N.B. Owing to the great variety of editions I have given chapter rather than page references in the case of novels which are divided into chapters.

نظرا للتنوع الكبير في الطباعات فقد أعطيت احتمالات الفصول بدلا من الصفحات في الروايات المقسمة الى فصول .

1. Henry James : **The Art of Fiction** (1948. ed.), p. 12, (my italics A. K.)
2. **Aspects of the Novel** (1947. ed), p. 196.
3. See below p. 48 ff.
4. **Scrutiny**, Vol. II, no. 4, p. 376.
5. See Aldous Huxley : **Do What You Will** (Thinkers Library no. 56, 1937).
6. Spanish picaresque novel, pub. 1554.
7. Guzman de Alfarache, by Alemàn, 1599, trans. English 1622.
8. By Thomas Nashe, 1594.
9. See in particular H. M. and N. Chadwick : **The Growth of Literature** (1932-40) : W. P. Ker : **Epic and Romance** (1897 ; Bertha Phillpotts : **Edda and Saga** (Home Univ. Library, 1931).
10. E. Vinaver : **Works of Thomas Malory** (1947). Introduction p. lxxv.
11. Christopher Caudwell ; **Illusion and Reality** (1946 ed.) p. 26 ff.

### PART II

1. **The Pilgrim's Progress**, 1st Part
2. Jack Lindsay : **Bunyan, Maker of Myths** (1937), p. 194.
3. **Jonathan Wild**, Book I, ch. VIII

4. *ibid.*, Book I, ch. IX.
5. See especially F. R. Leavis's analysis of *Hard Times* (in *The Great Tradition*, 1948) and *The Europeans* (*Scrutiny*, Vol. XV no. 3).
6. Henry Reed : *The Novel Since 1939* (British Council, 1946).
7. Godwin : *Fleetwood* (1832 ed.), Preface
8. Q. D. Leavis : *Fiction and the Reading Public* (1939), p. 102.
9. See especially R. H. Tawney : *Religion and the Rise of Capitalism* (1926).
10. *Robinson Crusoe* (Everyman ed.), p. 6.
11. Q. D. Leavis, *op. cit.*, p. 104.
12. *Colonel Jack* (Novel Library ed.), p. 62.
13. *Clarissa* (Everyman ed.), Vol. I, letter XLIV.
14. Brian W. Downs : *Richardson* (1928), p. 76.
15. *ibid.*, p. 76.
16. *The Great Tradition* (1948), pp. 3-4.
17. *Joseph Andrews*, Book III, ch. XIII.
18. *ibid.*, Book II, ch. XII.
19. *Tom Jones*, Book IV, ch. II.
20. *ibid.*, Book IV, ch. XIV.
21. Henry James : *The Princess Casamassina*, Preface.
22. *Tristram Shandy*, Book I, ch. XXII.
23. *ibid.*, Book V, ch. VII.

### **PART III**

#### **Introduction :**

1. G. Lukacs : *Studies in European Realism* (1950), p. 150.
2. Letter to Howard Sturgis, Aug. 5, 1914.

### **EMMA**

1. **Scrutiny**, Vol. X, nos. 1 and 2.
2. **Emma** Vol. III, ch. XV.
3. *ibid.*, Vol. II, ch. XIV.
4. *ibid.*, Vol. III, ch. XI.
5. *ibid.*, vol. II, ch. XVII
6. *Ibid.*, Vol. I, ch. X

### **THE HEART OF MIDLOTHIAN**

1. **Heart of Midlothian**, ch. XLVII.
2. *ibid.*
3. **The Living Novel** (1946), p. 52.
4. **Sir Walter Scott, Bart.** (1938), p. 309. ,
5. **Chronicles of the Canongate**, Introduction, ch. V.
6. **Heart of Midlothian**, ch. IV.
7. *ibid.*, ch. IX.
8. **Guy Mannering**, ch. VIII.
9. **Heart of Midlothian**, ch. L.
10. *ibid.*, ch. LII
11. **Aspects of the Novel** (1947 ed.), p. 46 ff.
12. **The Novel and the People** (1937), p. 60.

### **OLIVER TWIST**

1. **Oliver Twist**, ch. XII.
2. *ibid.*, ch. V.
3. *ibid.*, ch. I.
4. *ibid.*, ch. IX.
5. *ibid.*, ch. I.
6. *bid.*, ch. V.

7. *ibid.*, ch. XLIII.

8. *ibid.*, ch. L.

#### **Notes and References.**

#### **WUTHERING HEIGHTS**

1. **Wuthering Heights**, ch. IX

2. *ibid.*, ch. XVI.

3. *ibid.*, ch. VI.

4. *ibid.*, ch. III.

5. *ibid.*, ch. IX.

6. *ibid.*, ch. X.

7. *ibid.*, ch. XII.

8. *ibid.*, ch. XIV.

9. *ibid.*, ch. XV.

10. *ibid.*, ch. XIV.

11. *ibid.*, ch. XX.

12. *ibid.*, ch. XXXIII.

13. **Scrutiny**, Vol. XIV, no. 4.

14. **Wuthering Heights**, ch. XXXIV.

15. **Modern Quarterly**, Miscellany no. I (1947).

16. **The Common Reader** (Pelican ed.), p. 158.

#### **VANITY FAIR**

1. **Vanity Fair**, ch. I

2. **The Craft of Fiction** (1921), p. 95.

3. **The Structure of the Novel** (1946 ed.), p. 24.

4. **Vanity Fair**, ch. LIII.

5. **Culture and Anarchy** (1932 ed.), p. 84.

6. **Early Victorian Novelists** (1945 ed.), p. 80.

7. **Vanity Fair**, ch. XLI
8. *ibid.*, ch. XII.
9. *ibid.*, ch. LXI.
10. *ibid.*, ch. LXVII.

#### MIDDLEMARCH

1. **Middlemarch**, ch. I.
2. *ibid.*, ch. VI.
3. *ibid.*, ch. XX.
4. *ibid.*, Prelude.
5. *ibid.*, ch. XI.
6. *op. cit.*, p. 61.
7. **Middlemarch**, ch. LXXIV.
8. Joan Bennett : **George Eliot** (1948), p. 167.
9. **Middlemarch**, ch. XXI.
10. **Partial Portraits**, p. 51 (quoted by F. R. Leavis, *op. cit.*, p. 33).
11. *op. cit.*, p. 75.

## قائمة الاطلاع

هناك كتب كثيرة عن الرواية الانجليزية ، تشمل عددا كبيرا نشر منذ كتبت هذه المقدمة والمقترحات اللاحقة لاطلاع أوسع لا تدعى كونها شاملة .

( أ ) أكبر وأشمل عمل لكل المستويات هو :

BAKER, E. A. : **The History of the English Novel**, 9 vols. (1924-38).

تكاد كل معلومة توجد به ، بما فى ذلك قائمة مراجع طويلة ( أصبحت الآن قديمة نوعا ) ، ولكنه كمؤلف نقدى غير مستو وغير ملهم .

( ب ) وأما عن كتب تاريخ الرواية فأحسنها هو .

Allen, Walter · **The English Novel** (first pub. 1954).

( ج ) من بين الأعمال الأقل شمولا يمكن أن تجد الآتى أفيدما

FORSTER, E. M. : **Aspects of the Novel** (1927)

وهو كتاب جذاب وواضح جدا - وهو ينبر أسئلة أكثر مما يجيب عليها ، ولكنه كفيف بأن يحفز القارئ على التفكير .

Lubbock, Percy : **The Craft of Fiction** (1921)

( د ) واحد من أول (ولا اعتبارات عديدة أفضل) المحاولات لمعالجة بعض المشكلات التقنية والفنية للرواية كشكل فنى جاد .

Leavis, Q. D. : **Fiction and the Reading Public** (1939)

( هـ ) رغم نبرته الحادة وأحيانا المثيرة فانه يبرز كمّا من المشكلات النقدية والتاريخية .

LEAVIS, F. R. : **The Great Tradition** (1948)

( و ) عن جورج اليوت وجيمس وكونراد ، ويتفق أغلب الناس على أنه نقد روائى متفوق ، جاد وصادق - والخط العام ( خاصة فى الفصل الأول ) وفكرة التقليد المحتواة ونبرته وأغلب ما فيه غير مقنعة .

JAMES, HENRY : **The Art of Fiction** (1948), **The Art of the Novel** (Collected Prefaces), Ed. Blackmur (1934)

( د ) ان القيمة الكبرى لنقد جيمس هي الفرصة المهيأة لرؤية روائي غاية في الذكاء والوعى يعمل وهو يراجع مشكلات فنه الحقيقية والفعالية .

LODGE, DAVID : **Language of Fiction** (1966).

( ح ) قد يكون هذا أشمل عمل حديث ومير في نقد الرواية .

ALLOTT, MIRIAM : **Novelists on the Novel** (1959)

( ط ) رغم أن ننظيحه غريب نوعا فهذا كتاب مفيد للغاية، إذ يجمع شمل الكثير من المواد الهامة التي تجدها مبشرة بدونه .

### كتب عامة أخرى :

(3) Other general books include (alphabetically) :

CECIL, DAVID : **Early Victorian Novelists** (1934).

CHUCH, Richard : **Growth of the English Novel** (1951).

Fox, Ralph : **The Novel and the People** (1937).

CILLIE, CHRISTOPHER : **Character in English Literature** (1965)

GREGOR, IAN & NICHOLAS, BRIAN : **The Moral and the Story** (1962)

HARDY, BARBARA : **The Appropriate Form** (1964)

HARVERY, W. J. : **Character and the Novel** (1965)

LIDDELL, ROBERT : **A Treatise on the Novel** (1947)

**Some Principles of Fiction** (1953).

HARCKACS, GEORG : **Studies in European Realism** (trans., Bone) (1950) **The Historical Novel** (trans., Mitchell) (1962).

MUIR, EDWIN : **The Structure of the Novel** (1928)

PRITCHETT V. S. : **The Living Novel** (1946)

**The Working Novelist** (1965)

SCHLAUCH, MARGARET : **Antecedents of the English Novel, 1400-1600** (1963).

STANG, RICHARD : **The Theory of the Novel in England, 1850-1870** (1959).

TILLOTSON, Kathleen : **Novels of the Eighteen-Forties** (1954)

VAN GHENT, DOROTHY : **The English Novel Form and Function** (1953).

WATT, IAN : **The Rise of the Novel** (1957)

ZABEL, M. W. : **Craft and Character in Modern Fiction** (1957).



٤ - عن الروائيين والروايات المسار اليها بالذات في هذا الكتاب  
ننصح المارئ بالرجوع الى كتاب Baker His المذكور سابقا اذا رغب  
في قائمة أوفى .

(4) On particular novels and novelists mentioned in this book :  
(N.B. In no case is anything approaching a bibliography of the particular author given, merely certain books that may be useful. For a fuller list of books the student is referred to Baker's History of **English Novel** : F. W. Bateson's **Guide to English Literature** (1965) ; and Victorian **Fiction**, a Guide to Research (Ed. L. Syevenson (1964). References to articles in periodicals quoted in the text will be found in the Notes).

**TALON, HENRI** : **John Bunyan** (trans. 1951).

**SHARROCK, ROGER** : **John Bunyan** (1954).

**WEST, ALICK** : **Mountain in the Sunlight** (1958) (on Bunyan Defoe).  
Defoe).

#### **Reading list.**

**WATSON, F.** : **Daniel Defoe** (1952).

**NOVAK (M.)** : **Defoe and the Nature of Man** (1963).

**Wright, Andrew** : **Fielding** (1964).

**SACKS, SHELDON** : **Fiction and the Shape of Belief** (1964)

**MURRY, J. MIDDLETON** : **Unprofessional Essays** (1956) (on Fielding).

**LASCELLES, MARY** : **Jane Austen and her Art** (1939).

**Wright, Andrew** : **Jane Austen's Novels** (1953).

**Bradbrook, F. W.** : **Jane Austen and her Predecessors** (1966).

**Trilling, Lionel** : **The Opposing Self** (1955) (on Jane Austen and Dickens).

**Grierson, H. J. C.** : **Sir Walter Scott Bart.** (1938).

**Grierson, H. J. C.** : **Sir Water Scott Bart.** (1938).

**MUIR, EDWIN** : **Scott and Scotland** (1936)

- DAVIE, DONALD : *The Heyday of Sir Walter Scott* (1961)
- CRAIG, DAVID : *Scottish Literature and the Scottish People, 1680? 1839* (1961).
- JACKSON, T. A. : *Charles Dickens, The Progress of a Radical* (1937)
- WILSON, EDMUND : *The Wound and the Bow* (1941) (on Dickens).
- HOUSE, HUMPHRY : *The Dickens World* (1941).
- JOHNSON, EDGAR : *Charles Dickens, His Tragedy and Triumph* (1953).
- FORD, GEORGE : *Dickens and his Readers* (1955).
- BUTT, JOHN & TILLOTSON, KATHLEEN : *Dickens at Work* (1957).
- FIELDING, K. J. : *Dickens, a Critical Introduction* (1958).
- GROSS, J. & PEARSON, G. (Ed.) : *Dickens and the Twentieth Century* (1962).
- GARIS, ROBERT : *The Dickens Theatre* (1965).
- TILLOTSON, GEOFFREY : *Thackeray the Novelist* (1954).
- RAY, GORDON N. : *Thackeray : The Uses of Adversity* (1955).  
*The Age of Wisdom* (1958).
- STEPHEN, LESLIE : *George Eliot* (1902).
- BENNETT, JOAN : *George Eliot* (1948).
- HARDY, BARBARA : *The Novels of George Eliot* (1959).
- HARVEY, W. J. : *The Art of George Eliot* (1962).

# INDEX

## (A)

Adam Bede, 30  
Allegory, 23, 45-46.  
Ambassadors, The, 17.  
Antiquary, The, 112  
Aristotle, 18,  
Arnold, Matthew, 90, 158.  
Austen, Jane, 89-92, 93-106, 167.

## (B)

BEHN, Aphra, 29.  
Belinsky, V. G., 14.  
Bell, C., 17.  
Bennet Arnold, 30.  
Bible, 31, 443.  
Bennet, Joan, 179.  
Blake, W., 22, 120, 144.  
Bleak House, 136.  
Blue Lagoon, The, 34.  
Boccaccio, 129.  
Boswell, J., 43, 61.  
Brontë, Charlotte, 66.  
Brontë, Emily, 91, 137-152.  
 160.  
Browne, Thomas, 85.  
Bunyan, J., 1, 23, 30, 44-47.  
Burney, Fanny, 93 n.  
Butler, S., 91, 155.  
Byron, 111.

## (C)

Cable Williams, 55-56.  
Candide, 19-20.

Cary, Joyce, 63.  
Caudwell, C., 38.  
Cecil, Lord David, 158.  
Cervantes, 21, 31, 41, 73, 83, 92,  
Chaplin, C., n. 46, 168.  
Chaucer, 34  
Chronicles of the Canongate, 112,  
 113.  
Circulating libraries, 31, 43.  
Clarissa, 65-72, 79, 94.  
Cold Comfort Farm, 141.  
Coleridge, S. T., 111.  
Colonel Jack, 61-62.  
Compton-Burnett, I., 93.  
Congreve, W., 17.  
Conrad, J., 19, 29, 91.

## (D)

Daphnis and Chloe, 29.  
David Copperfield, 18-19.  
Day, Thomas, 53.  
Defoe, D., 13, 23, 24, 25, 57-64.  
Dickens, C., 53, 119, 123-136.  
Didacticism, 36.  
Don Quixote, 40, 41  
Donne, J., 84.  
Dostoevsky, F., 128  
Downs, B. W., 70.

## (E)

Edgeworth, Maria, 53  
Eliot, George, 91, 167-184.  
Emma, 93-106, 108-109, 125.  
Engles, F., 124.  
Epistolary form, 65.

(F)

Falstaff, 26.  
Farrell, James T., 30.  
Faustus, Doctor, 37.  
Felix Holt, 175.  
Feudalism and the novel, 25-26, 33-38, 40-42.  
Fielding, H., 22, 38, 73-81.  
Fjord, E., 29.  
Form in novel, 17.  
Forster, E. M., 17, 51, 113.  
Fox, Ralph, 122.  
French Revolution, 101.  
Freud, C., 22.

(G)

Galt, J., 117 n.  
Gibbon, E., 43.  
Godwin, W., 54-56.  
Golden Ass, The, 29.  
Gothic novels, 93 n., 111.  
Great Expectations, 136.  
Greene, Graham, 54-55.  
Greene R., 29.  
Greene, R., 29.  
Grierson, H. J. C., 112.  
Gulliver's Travels, 20, 21-22.  
Guy Mannering, 117.

(H)

Hammond, J. L. and B., 124.  
Haworth, Yorks, 151.  
Hazlitt, W., 118.  
Heart of Midlothian, The 107-122.  
Henry IV, 26.  
Hogarth, W., 22, 118.  
Horse's Mouth, The, 63.  
Hulme, T. E., 15.  
Humours, comedy of, 78.  
Huxley, A., 20.

(I)

Inchbald, Mrs., 80.  
Incognita, 17.  
Industrial Revolution, 101.  
Ivanhoe, 113.

(J)

James, Henry, 13, 17, 81, 91, 94, 180.  
Jane Eyre, 30.  
Jefferson, D. W., n., 83.  
Johnson, S., 67, 83, 110.  
Jonathan Wild, 21, 47-54, 127.  
Joseph Andrews, 38, 73-77.

(K)

Keats, J., 15, 111, 178.  
Keynes, J. M., 90.  
Klingopulos, G. D., 148.

(L)

Lazarillo de Tormes, 26.  
Leavis, F. R., 21, 73, 175, 80, 187.  
Leavis, Q. D., 58.  
Little Dorrit, 136.  
Lindsay, J., 64.  
Locke, J., 61, 84.  
Lubbock, Percy, 153.  
Lukacs, G., 89.  
Lyly, J., 28.  
Lytton, B., 91.

(M)

Macbeth, 41.  
Malory, T., 36.  
Meredith, G., 91.  
Middlemarch, 167-184.  
Molière, 164.  
Moll Flanders, 58.  
Moral fable, 19, 43-56.

Morality plays, 23.  
More, Hannah, 20.  
Muir, E., 156.

(N)

Naming of characters, 138 n.  
Nashe, 23  
Nature and Art, 53.  
Newton, I., 61.  
« Noble savage, » the, 80, 118.  
Old Mortality, 113.  
Oliver Twist, 123-136, 138-148.  
Ornatus and Artesia, 36.  
Our Mutual Friend, 136.

(P)

Pamela, 65-67.  
Parables, 23.  
Peacock, T. L., 29.  
Peripeteia, 17.  
Philosophy and the novel, 22, 27,  
179-180.  
Picaresque novel, 25, 26, 27, 48.  
Picaro, 25, 57.  
Pilgrim's Progress, The, 30, 44-47.  
Plot and Pattern, 128.  
Pornography, 34.  
Postman Always Rings Twice, The,  
34.  
Pride and Prejudice, 16, 93.  
Pritchett, V. S., 110.  
Prose and poetry, 37 ff. 68, 144,  
146.  
Proust, M., 164.  
Puritanism, 58, 63.

(R)

Rabelais, 29, 40.  
Radcliffe, Anne, 30, 93, 112.

Reade, C., 20.  
Reading public, 31-32.  
Reed, Henry, 54.  
Richardson S., 65-72.  
Rob Roy, 113.  
Robinson Crusoe, 62-64 ; 74.  
Roderick Random, 57, 63.  
Rogue, The, 126.  
Romantic movement, 80.  
Rousseau, J.-J., 80.  
Roxana, 63.

(S)

Sandford and Merton, 53.  
Satire, 50.  
Satyricon, 29.  
Scholastic wit, 84-85.  
Scott, W., 107-122.  
Sermons, 23.  
Shamela, 65-66.  
Shakespeare, 122, 164, 175.  
Shaw, Bernard, n, 48.  
Shelley, P. B., 35, 90, 111.  
Sidney, P., 29.  
Smollett, T., 23.  
Spectator, The, 43.  
Spoils of Poynton, The, 17.  
Sterne, L., 40, 82.  
Swift, J., 19, 20, 21, 40.  
Swinburne, A., 91.  
Symbolism, 73, 125, 129, 137, 141-  
171.

(T)

Tale of a Tub, A, 84.  
Tatler, The, 43.  
Thackeray, W. M., 68, 153-165.  
Tolstoy, L., 167, 184.  
Tom Jones, 65, 67, 73, 81-82.  
Tristram Shandy, 82, 84-87.

Trollope, A., 91.

(U)

Uncle Tom's Cabin, 15.

Unfortunate Traveller, The, 26-27,  
65.

Utilitarianism, 90, 181.

(V)

Vanity Fair, 153-166.

Vinaver, E., 36.

Voltaire, 19-20.

(W)

War and Peace, 184.

Warner, Rex, 55.

Watt, Ian, 62 n.

Waverley, 113.

Way of All Flesh, The, 155.

Way of the World, The, 44., )

Whitehead, A. N., 84.

Wilson, D., 151.

Wood, Mrs. H., 91.

Woolf, V., 152.

Wordsworth, W., 111.

Wren, P. C., 30.

Wuthering Heights, 137-152, 160.

(Z)

Zola, E., 30.

## عن المترجمة والكتاب المترجم

وهذا الكتاب مرجع قيم ومفيد لدارسى وأستاذة الأدب  
الروائى عامة والانجليزى خاصة - ولنقاد الأدب الروائى -  
وللأدباء والمهتمين بالأدب الروائى كأبداع جمالى هادف .

والمؤلف أستاذ اكاديمى وناقد أدبى عظيم .

المترجمة أ . د . لطيفة عاشور عملت أستاذة ورئيسة  
قسم اللغة الانجليزية وآدابها بجامعة عين شمس وجامعة  
القاهرة وجامعة عبد العزيز بالسعودية . وهى متخصصة  
تخصصا دقيقا فى الأدب الروائى الانجليزى . ولها مؤلفات  
بالانجليزية عن جوزف كونراد وعن أ . م . فورستر ودراسات  
فى الأدب الروائى والمسرحى الانجليزى ولها بالعربية ترجمة  
مختارات من الأدب القصصى لجوزف كونراد .

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٤/٢٢٣٣

---

ISBN -- 977 -- 01 -- 3679 -- 4



## استدراك

الصفحة	السطر	الخطأ	التصويب
١٧	٢٦	ام ٠ م	ا ٠ م
	٢٧	( ناقص كلمة )	Peripeteia
١٩	١٨	بها	بمما ٠
٢٥	١٠	للتقديم	للتقديم
		Petmoneus	Petroneus
٣٠		فاستثناء	فياستثناء
٣٥	٢٢	Shelley	Shelly
٤٠	١٥	الغالب	الغالب
٤٣	١٢	التا»	التاظر
	١٢	لجيبتون	لجيبون
٤٤	٩	الرمزية	المجازية
٤٥	٢٦	الرمزية	«
٤٦	٢٢	الانطباع	والانطباع
٤٧	١٤	وقد لا يكون لها	( وقد لا يكون لها )
	٢٩	تقدم	تقوى
٥١	الهامس	المترجم	المترجمة
٥٢	٣٠	الأحزان	الأحزاب
٥٩	١٧	تذكره	تذكر ٠ «
	٣١	Giunea	Guinea
٦٢	هامس	مقالات فى النقد	مقالات فى النقد ٠
٦٧	٢	العاطفة	العاطفية
٨٢	الهامش	مقالات فى النقد	مقالات فى النقد ٠
٨٤	٤١	التصميمات	التعدييمات
٩١	٢٩	Trollop	Trollope
٩٦	٢٦	Mrs Elton	Mrs Elton :

الصفحة	السطر	الخطأ	التصويب
	٢٧	« ولم »	« ولم »
١٠٥	٢٥	الأخلاقية	الأخلاقية
١٠٨	١٩	بتوضيح	بتواضع
١٠٩	٢	بحكمة	« بحكمة »
١١٣	٦	الجليلة	الجليلة
	٢٣	جهة	وجهة
١١٤	٢٠	يقوى	يغوى
١١٥	١٥	Launon	Lannon
	٣١	الى ساد لتربى	الى لونماركت
١٢٤	١٧	نقرأ عامل المدينة	نقرأ كتاب عامل المدينة
١٤٠	٧	الضحلة	الضحلة
١٥٢	٢١	الحملة	الجملة
١٥٧	هامش	بنت	بت
١٧١	١٨	بقلب	لقلب
١٧٣	١٠	الاقليمية	الاقليمية
١٧٣	٣١	مستوطنين	مستوطنون
١٧٧	٤	انظر لاعلى يا ميكولاس	(تكتب بنط صغير)
		static	: static
١٩٢	١١	Chuch	Church
	١٩	Harckacs	Lukacs
١٩٢	سطرين	F. W. Bateson ...	رجاء نقل هذه الكلمات وما يلها الى أول سطرين جديدين
	٩	Syvenison	Stevenson

فى هذا الكتاب يقدم المؤلف أرنولد كيتل - الأستاذ الجامعى القدير وناقد الأدب الروائى العظيم - دراسة وافية ودقيقة للأدب الروائى الإنجليزى، ممثلاً فى عشرة روايات وروائيين ينتمون للثلاثة القرون الأخيرة.

ويبدأ بتمهيد توضيحي لجذور الفن الروائى الإنجليزى فى أعقاب المجتمع الإقطاعى - ثم نشأة الرواية بأنواعها من تخيلية وبيكارية وواقعية... إلخ.

ويحلل كل رواية بدقة وموضوعية، مع ربط أحداثها وشخصياتها بالظروف الاجتماعية والسياسية السائدة فى عصرها - ثم يبرز المغزى الأخلاقى والثورى لتصرفات الشخص فى كل رواية - ويربط بينها وبين رؤى مؤلفيها - كما يربط ويقارن بين كل رواية وأخرى مماثلة أو مخالفة لها.

وفى سياق هذه الدراسة التحليلية يتبع ويقدم كيتل منهجاً نقدياً فعالاً يجمع بين مناهج نقد الأدب الروائى الشرقى والغربى - يستشهد بأراء نقاد الأدب الروائى مثل جورج لوكاش وهنرى جيمز؛ ويقتبس العديد من آراء نقاد آخرين ويناقشها ليؤيدها أو يخالفها موضوعياً.

وفى كل هذا يربط كيتل بين الأدب والتاريخ. ويبرز المضامين الخلقية والاجتماعية فى كل عمل يعالجه، ويرسئ القواعد والأسس لمنهج نقدى قويم وفعال.

وهكذا فالكتاب مرجع قيم وهام لأساتذة وطلبة الأدب الإنجليزى خاصة للمهتمين بالثقافة والأدب الروائى من أدباء ونقاد عامة.

وينتهى الكتاب بقائمة مراجع مختارة عامة وخاصة وهوامش وكشاف. كما يبدأ بمقدمة للترجمة.

والمترجمة أ. د. لطفية عاشور أستاذة ورئيس قسم إنجليزى بجامعة عين شمس والقاهرة وعبدالعزیز سابقاً.

To: [www.al-mostafa.com](http://www.al-mostafa.com)